القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٢ ● ١٩ شوال ١٤٠٧ هـ ● ١٥ يونية ١٩٨٧ م AL-QĀHIRAH

تحية وزهرة إلى الأدباء الراحلين :

- د . طه حسين
- د . محمد مندور
- صلاح جاهين
- نعمان عاشور
- عباس خضر
- عبد الرحمن الخميسى





- شعر
- مكتبة
- قصة
- مجلات

حوار مع المفكر المصرى :
د . لويس عوض

- البطولة والخيانة فى أوبرا عايدة



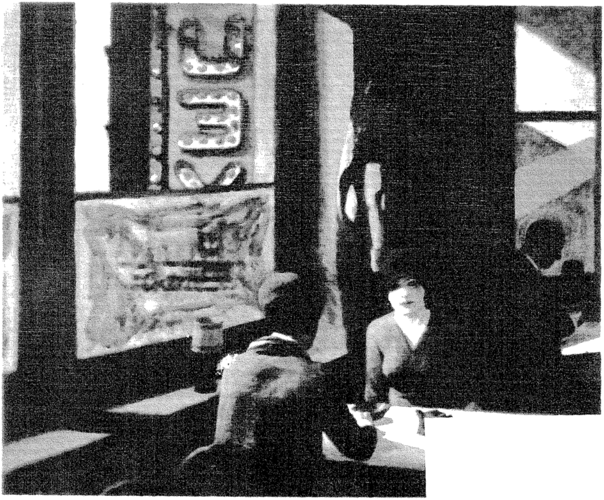
الثمن ٥٠ قرشاً

لوحة « المشرب »
للفنان الأمريكى « ادوارد هوبر »

الفنان الأمريكى « ادوارد هوبر » المتوفى عام ١٩٦٧ م ، واحد من أبرز منفذى الرسوم التخطيطية للكتب ، تعلم من تخطيطات « دافنشى » كيفية تفجير الضوء فى عمق اللوحة ، وتعلم من « رامبرانت » الاستغراق فى تدرج الظلال المعتمة والتأكيد على علاقة التضاد بين الضوء والظل .

وفى مراحل البحث عن شخصية ؛ اهتم الفنان « هوبر » برسوم الانطباعيين واسلوبهم فى توزيع الألوان ، مستفيداً من رسوم « رينوار » و « بيسارو » فى استخدامها للألوان والإيقاعات الموزعة على هيئة نقاط ضوئية متناثرة تتشابك حتى يتم التحامها .

فى ختام رحلته الفنية سعى « هوبر » لأختزال ألوانه وتسطيحها فى امتدادات أفقية ، كما أكد على إبراز تأثير الضوء على الكتل الموحدة وجعلها سطوحاً ملونة تتعامل وتتحاور بلغتين متفاوتتين ، فاتسمت مواضيعه بالحس الدرامى ، فظلت العزلة هى القاسم المشترك لمعظم أعمال الفنان ، فهو يرصد الآخرين أثناء وحدتهم من فتحات الأبواب والنوافذ والفجوات الصغيرة ، يحاصرهم بريشته فى زوايا الأماكن ، حتى يخيل للمشاهد أنه يرسم نفسه من خلال الآخرين ، ليتحسس الوحشة الداخلية الكامنة فى أعماقه .



شجرة الصندل ، والفزع

كان ضوء الخريف رصاصياً ، وشذرات السحب خرساء ، والريح مثقوبة برائحة النعناع ، حين مر جندى ــ حديث التخرج ــ بقبر قائده الشهيد . فوقف منكس الصمت .. مع الجلال ، والسّلاح ، وعَبَق الذكريات ، وتراب الطرق المخنوقة .. وفى لحظة ، تذكّر أن قائده ، كان يذكى تمرّده أثناء التّدريب . فرفع يده بالتحية ، وتلا بعض ما حفظه عليه ، من كلام فى مسرحية « أنتيجونا » للشاعر الدرامى اليونانى سوفوكليس :

« العالم ملىء بالمعجزات العجيبة ، ولكن ليس فيه من هو أشدّ إعجازاً من الإنسان .

استطاع أن يعبر البحر ، مخترقاً عواصف الشتاء وهدير الأمواج .

والأرض ، أعظم الآلهة طرّاً ، تلك الأبدية السّرمدية ، التى لا تعرف الكلل ،

استطاع أن يشقّ جوفها بمحاريثه وخيوله ، ويقلب تربتها ، ظهراً لبطن ، عاماً وراء عام .

* ● *

استطاع أن يصيد أشتات الطيور المرحة ، وأن يقتنص جماعات الوحوش الضّارية ، وأن يُوقع فى شباكه ــ ذات الخيوط المجدولة ــ مخلوقات البحار المالحة .

ألا ما أمهر هذا الإنسان !!

* ● *

استطاع أن يسيطر ــ بدهائه ــ على الطيور الجارحة فى الأجواء ، وعلى تلك التى تتجوّل فى شعاب الجبال .

استطاع أن يمسك بالجياد ذاتِ الأعراف الشعثاء ، وأن يشدّ عليها السّروج واللُّجُم ،

وأن يضع النير فوق رقاب الثيران الجبلية القوية .

* ● *

واستطاع أن يعلّم نفسه اللغة ، والفكر ، ومدارج الرياح ، والمعارف التى تبنى المدن .

وأن يتعلم كى يقى نفسه ضدّ البرد ، وأن يجد مأوى من الأمطار .

استطاع دائماً أن يساعد نفسه ، وألاّ يواجه خطراً محدقاً به إلا قهره . إلا أنه ــ رغم هذا كله ــ لم يستطع أن يجد مهرباً من شىء واحد ، هو : الموت .

مع أنه استطاع أن يجد دواءً ناجعاً ، لكلّ العلل المستعصية .

* ● *

إنه داهية ، إلى درجة تتجاوز الخيال . استطاع أن يبتكر أموراً باهرة ، يمكن أن تدفع به آناً آخر إلى الخير ، وآناً آخر إلى الشرّ . إن الإنسان الذى يحترم القوانين التى يسنّها الوطن ، ويوقّر مقدسات الآلهة العادلة ، يرقى فى أمّته . أما الإنسان الذى يخرج على ذلك ، ولا يعرف الشرف والكرامة ، فهو الذى لا يدخل دارى ، ولا يستدفىء نارى أبداً ، ولا يشاركنى أفكارى »

وبعد التلاوة ، خفض الجندىّ يده ، ووضع فوق ضريح قائده زهرة ، انعقد الدمع فى رموشها . وعند انصرافه الحزين ، أفزعت خطاه الوئيدة ، عصفوراً جنائزيًّا ، كان ينقرّ فى عروق صبّارة ذاوية ، تخفى وراءها لوحة رخامية معفّرة ، كتب عليها بخطٍّ معشوشب :

«هنا يرقد الدكتور محمد مندور عطر بلا إناء» ◆



د/محمد مندور

إبراهيم حمادة

فى هذا العدد

الثمن ٥٠ قرشاً .

القاهرة

رئيس مجلس الادارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مديـر التحـــرير
دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ١٫٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغـرب ١٢٫٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريـالات . ليبيـا ٠٫٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربيـة ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراســلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيـل ○ رملة بـولاق ○ القــاهـرة
تـليفـون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

دراسة



عبد الرحمن الخميسي فــارس الابــداع والحرية

محمود أمين العالم

عبد الرحمن الخميسى ظاهرة فّذة فى تاريخنا الأدبى ــ الثقافى المعاصر . ففى حياته وإبداعه تتلاقى وتتعانق ، تيارات وأنشطة وأساليب شتى . فهو شاعر كبير بغير شك ، ينتسب شعره إلى مدرستين مختلفتين متداخلتين معا ، فهو من ناحية ، امتداد لمدرسة ابو للو الشعرية ، ذات الرؤية الرومانطيقية ، وهو من ناحية أخرى واحد من المدرسة الاجتماعية ، ذات التوجه الواقعى التى أخذت تتخلق وتزدهر فى الأربعينات ، وهو كاتب قصة ذات مذاق خاص يمتزج فيها أسلوبه الغنائى الشاعرى ، بأحداثها وشخصياتها الزاعقة المباشرة . وهو مؤلف موسيقى ومسرحى وسينمائى وإذاعى ذو موقف وطنى اجتماعى طبقى صريح حاد يستلهم فيه التراث الشعبى ، ويطوره موضوعا وتشكيلا . وهو متذوق للموسيقى الكلاسيكية العالمية ، عارف بأسرارها ومترجم لبعض أوبريتاتها . وهو صاحب رؤية اجتماعية تقدمية للأدب والفن ، وصاحب أسلوب لغوى خاص تعلو فصاحته وتجهر موسيقاه كما تتوثق وتتعمق تعابيره كذلك بالخبرة الحية للبسطاء من أبناء الشعب . وهو ذو نشاط سياسى واجتماعى عملى ما أكثر ما عرضه لمحنٍ ، واقتطع من حياته بعض سنوات فى السجون . وهو رجل عاش حياته بالطول والعرض والعمق والارتفاع . أحب كثيرا وتزوج كثيرا وأنجب كثيرا وسافر وتغرب كثيرا . وامتلأت حياته بالكثير من المسئوليات الجسام ، والكثير من الأصدقاء والمحبين والمعجبين والتلاميذ . وتنضح كتاباته وممارساته بشبق غامر للحياة وحب عميق للإنسان ، وغرام عنيف بوطنه مصر ، وتطلع حار ــ بالغ الحرارة ــ إلى الخير والعدل والمحبة والحرية والابداع .

قد يكون لفقدانه المبّكر لحنان أمه ، وللدفء العائلى عامة ما يفسّر هذا التعلق الحاد المتعدد الأنحاء والأعماق بالحياة والفن . وقد نجد هذه الإجابة فى قول عبد الرحمن الخميسى نفسه فى بعض كتاباته : « عندما ماتت أمى ومات أبى ، قررت أن أطوف بكل بلدان القطر المصرى ، وأن امتزج بالناس فى كل مدينة ، وما دام الانسان هو مادة الفن ، فيجب أن أعرف إنسان بلادى . ولعل السنين التى أمضيتها فى الطواف بكثير من البلدان قد وثقت ارتباطى بالبسطاءووثقت حبى لشعب مصر ، كما منحتنى من ذخائر التقاليد الشعبية وطرائق التعبير البسيطة كنوزاً لا تقدر بمال »

ولاشك أن حياة عبد الرحمن الخميسى وابداعه لهما هذا البعد وهذه الدلالة الذاتية . ولكن عبد الرحمن الخميسى ــ فى الحقيقة ــ هو كذلك ابن وفارس من أبرز أبناء وفرسان الاربعينات من حياة مصر السياسية والثقافية عامة .

ولست أغالى إن قلت إن الاربعينات هى مرحلة من أهم المراحل فى التاريخ المعاصر لمصر . فهى سنوات التهيئة والمخاض لكل ما توالد فى مصر بعد ذلك من أحداث سياسية واجتماعية ومدارس أدبية وفنية . لم تكن الحرب العالمية الثانية آنذاك مجرد إطار خارجى [لا ناقة لنا فيها ولا جمل كما كان يقال] ، بل كانت عاملا ملهما مؤثرا فعالا فى كثير من التحولات الداخلية بما كانت تحمله من أنباء وصراعات وقيم ، وما كانت تفرضه وتفرزه من تغييرات سياسية واقتصادية واجتماعية وكانت البيئة الداخلية الاجتماعية تعانى حالة من القلقلة الحادة . فلقد أسهمت الحرب نتيجة لا نقطاع الواردات فى انعاش الانتاج الصناعى المحلى ، وإلى نمو وتمركز الرأسمال الأجنبى والمصرى ، كما ضاعفت الحرب فى الوقت نفسه من قبضة المحتل البريطانى ومن التبعية السياسية والاقتصادية والعسكرية لسلطانه . وفى المقابل لهذا ، تفاقم إفقار الجماهير ، واحتدمت المشاعر الوطنية المعادية للاحتلال ، وتفجرت الصراعات الاجتماعية والطبيعية ضد الاستغلال والقمع والتبعية . وأخذت ترتفع أسئلة قلقة بين المثقفين بحثا عن إجابة نظرية لفهم هذه التحولات الجديدة فى الواقع المصرى

والعالمى ، وللتسلح بهذه الإجابة لمواجهة هـذا الواقـع والسيطرة عليه . وأخـذت الاشـتـراكيـة تتبلور كحلم مـوضـوعى للخلاص يؤججه الصـراع الـديمقـراطى العـالمى ضد النـازية والفـاشية من نـاحية والصمـود والتصدى البـطولى الذى يبـديه الشعب الاشتراكى السـوفيتى من نـاحيـة أخـرى ولقد استـطاعت الـطبقـة العـاملة المصرية آنذاك أن تنتزع حقها القانـونى فى التنـظيم النقـابى ، وتكـونت الحلقـات المـاركسية الأولى وراحت تبـاشر أنشـطتها الثقافية والسياسية ، وتؤثر فى مجمل الحياة السياسية والاجتماعية حتى داخل الأحزاب البورجوازية نفسهـا . وأخذت تبرز المنـابر الثقافية المتمردة على الـواقع والمنـطلقة إلى الجـديـد ، كـالسيـريـاليـة والفـوضـويـة والترتسكية والماركسية مثل المجلة الجديدة لسلامة موسى التى تسلم زمامهـا رمسيس يونان وجورج حنين وغيرهما وجعلوهما منبرا للحركة السيـريالية ، ومثل مجلة الشـطور لأنور كامل التى كانت وسطا بين السيريالية والمـاركسيـة ، ومثـل الفجر الجـديـد والجمـاهير ، وهى من المنـابر العلنيـة للمنـظمات الشيـوعية السرية ، إلى غيـر ذلـك ، وتـزداد الأفكـار نضجـا وتـزداد الأنشطة السياسية تحديدا وعمقا جماهيريا ، ويتحقق لقـاء نضالى تـاريخى بين طـلائـع الطبقة العـاملة وطلائـع المثقفين الثـوريين وتتشكل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال التى تقدم برنامجا شاملا للتغيير الجذرى السياسى والاقتصادى والاجتماعى وتقود النضال بل الصدام المباشر بين الجماهير والاحتـلال البريطانى وحلفائه المحليين .

وتمتد هذه التفجرات إلى الأدب والفن . فالقواعد والمعايير والأساليب الكـلاسيكية والرومانطيقية ما عادت كـافية للتعبير عن هذه القلقلة السياسية الاجتماعية الفكرية الحضـاريـة الشـاملة . وأخـذت تبـرز اجتهـادات أدبية وفنيـة جديـدة بحثـا عن أساليب ومضامين تعبيرية جديدة .

الصوت الذاتى العاطفى المتمرد فى حركة أبوللو المستمرة أخذ يخفت شيئا فشيئا ليعلو الصـوت الاجتماعى المتمـرد البـاحث عن مضامين وأشكال جديدة . لويس عـوض يدعو إلى كسر رقبة البـلاغة التقليـدية فى بلوتولاند بحثـا عن بلاغـة حية جـديدة . وكمال عبد الحليم فى ديوان « إصرار » يقدم نبضات حادة لشعـر ثورى المضمـون وإن احتفظ بالبنية القديمة .

ومحمد مندور يدعو إلى الأدب المهموس وسرعان ما يتطور ميزانه النقدى إلى موقف اجتماعى ايديولوجى . وتبدأ الارهاصات الأولى لبنيـة شعريـة جديـدة تتخلص من القافية والبحور التقليدية وتتخذ من التعبير بالصور تعبيرا بنائيا منهجا لهـا ، وتستلهم القلقلة الـوطنيـة والاجتمـاعيـة والتـراث الشعبى والاساطير موضوعـات حية لهـا . وتبـدأ القصة والـرواية تـدق أبواب آفـاق تعبيرية جديدة ، تحتشد بالبسطاء من ابناء الشعب وفئاته الصغيرة والمتوسطة وقضاياهم وصراعاتهم الاجتماعية .

فى هـذا الإطار السيـاسى والاجتماعى والثقافى للأربعينات أخذ يبرز وجه فـارس جديد من فرسان الابداع والحرية هو عبد الرحمن الخميسى .

كان الشعر كلمته الأولى . وكانت كلمته الأولى ما تزال تنتسب إلى مـدرسة أبـو للو الرومانطيقية على أنه برغم هذا الانتسـاب الـذى نلمـح فيـه بعض أسـاليب مـطران والشابى وناجى ، فإن كلمته الشعرية كانت تتفجر بنبض متميز مختلف . لقـد تحولت النسمات الرقيقة العذبة الأسيانة فى مدرسة أبو للو إلى عواصف متمردة شانحة مجتاحة فى شعر عبد الـرحمن الخميسى . حقا ، لقـد ظل الأسى والاحساس بالاغتراب والفراغ والحرمان والـوحدة والـرغبة فى الانـطلاق والتحرر من القيود تسم الكثير من أشعاره ، ولعل قصيدته المبكرة « فى الليل » أن تكون من أبرز معالم هـذه السمة والتى يقـول فى مطلعها :

أسدل الليل ياحبيبى ستوره
ومـشـى فى جـوانـب المعمورة . . .

عبد الرحمن الخميس ولقطة من الأرض



كاهن تخفق الشموع على كفيه
حيرى كأنها مذعوره

ثم يقول فيها :

أنا أهواك ياظلام فأطفىء
لى دراريك واستمع لنحيبى

إلا أن الطابع المسيطر على شعره عامة كان الاحساس العميق بالحياة والتفانى فى حبها والاندماج بها ، بل والاستعلاء عليها وإرادة تغييرها وتجديدها . يقول فى قصيدته « صرخة » :

مـاذا تـريـد الـزعـزع الـنكـبـاء
مـن راسـخ أكـتـافـه شـمّاءُ
تـتكـسّـر الأحـداث تحت يمـيـنـه
وتميـد من صـرخـاتـه الـغـبـراءُ
ويمـزّق الـظلمـات عـن فـجـر لـه
فـيـه حـيـاة عـذبـة ورجـاءُ

ويقول : إنى خُلقت لكى أعيش وينحنى من حولى الإصباح والإمساءُ . ويقول فى قصيدة أخرى :

أنا ذلك الجبار لا تعنو له إلا المصائب

ويقول فى قصيدة أخرى :

كلما بـزغت شمس رأى الناسُ فيهـا لـونَ أشعارى .

ويقـول فى قصيدتـه البـالغـة العـذوبـة « فرحة الحياة »

أنـا حـى ونـعـيـمـى بـالحـيـاة
فـرحـة تـغـمـر مـن قـلبـى مـداهْ
اجـتـلى فى مـوكـب الأيـام
مـا يَبْهـرُ النفس ويخفى منتهـاهْ
وأرى تـلك الـرمـوز انـغـلـقـتْ
فى طـوايـاهـا عـلى روح الإلـه
وأغـنـى مـثـلـما غـنـى عـلى جـنـة
الـوهـم هـزار لا أراهْ
أنـا حـى بـانـعـيـمـى بـالحـيـاهْ

ويقول فى قصيدة أخرى :

مـا تـقـاس الحـيـاة بـالـطـول
لكن بـامـتلاء الشعـور منها امتـلاء

على أن هذا الاحساس العميق بالحياة والحب الغامر لها يكاد يصبح أحيانا نوعا من التواصل شبه الصوفى مع الكون كله ولعل قصيدته « انطلاق » أن تكون تعبيرا عميقا عن هذا :

يــاهــذه الــدنيــا عبــدتــك مخلصــا
وتخـذت بــين ريــاضــك الأفنــانــا
لى ذلــك الأفــق المــذهب والـضحى
والفجــر يخفق والــدجى سهــمــانــا
لى هــذه الشمس الكبيــره أحــرقت
سُحبــا همت فــوق الثــرى إحســانــا
لى ذلك البحــر العــظيم ومــا طــوت
أحــلامـــه فـــرحــان أو غــضبــانــا
هــذى الـــســـاء تجــمــلت لى
فارتدت عنــد الغروب وشاحها ألــوانا
وتــزينــت لى فى الـظلام فنــسّــقت
بــالآ نــجم النشــوى لهــا تيجــانــا
الـــليــل كــم أوقــفتـــه مــتـــرنحــا
والــنــادى كم صيــرتــه سكــرانــا
والــنــور كـم أذهــلتــه فــتـقــدمت
منــه بشــائــر تــغمــر الأكــوانــا

يــاروح هـــذا الــكـــون إنى عـــابـــد
لـــك ، نـــاثـــر صلواتــه قــربــانــا
قــد عشت هــذا الكون بين جوانحى
وتمــثــلتُــه مـــشـــاعـــرى ألـــوانـــا .

ويقول فى قصيدة أخرى :
لقــد أشــرقت بى فى الــوجــود إرادة
من الغيب تحيــا فى صميم مشــاعــرى

على أن هذا الاحساس العميق بالحياة والاندماج والتواصل شبه الصوفى مع الكون والوجود ، سرعان ما أخذت تتداخل فيه وتتناسخ معه رؤية انسانية إجتماعية عامة بل نضالية متجاوبةً ومتفاعلةً مع ما كانت تحتدم بها الاربعينات من قلقلة وصراعات ، وإن ظلت غنائيته الفردية نبضا أصيلا يميز شعره عامة . وما أكثر القصائد المعبرة عن



صلاح عبد الصبور

هــذا التوجــه الــوطنى والاجتمــاعــى . أو الـوجدان العـام فى شعره مثـل قصيـدة يامصر وقصيـدة إلى أديب شهير وعشـرات غيرها . ولكن لعل قصيدته « أبو القـاسم الجزائرى » أن تكون أبرز قصائده تعبيرا عن هذا التوجه أو هذا الوجدان العام .

وتكاد هذه القصيـدة التى كتبها أواخـر الخمسينـات أن تشبه قصيـدة صلاح عبـد الصبـور « شنق زهران » كـما لاحظ ذلـك الدكتور لويس عوض فى دراسة قديمة له ، وإن اختلفت القصيـدتان فى منهج النسج الشعرى . فكلاهما تعبران عن محنة وبطولة انسان بسيط فى مواجهة طغيان المستعمر فأبو القاسم الجزائرى مواطن جزائرى من أبناء تلمسـان . يعيش مع زوجته الجميلة ليلى وابنها الصغير . كان محبا عاشقا للحياة تماما مثل زهران عبد الصبور . يذهب إلى السوق ليشترى ثوبا جديـدا لابنه فيـواجهه جنـد فرنسا فيقتالونه ويغتالون معه « أمل الطفل الصغير » . وعندما كان عبد القادر يساق إلى الموت

كــان يمشى رافــع الهــامــة صُلبــا كــالجــزائــر
ســاطــع النظرة والبسمــة فى قلب الــديــاجــر

ويختتم الخميسى قصيدته مخاطبا زوجـة الشهيد :

اخلعى يــاظبيــة العيــنــين أثــواب الحـــداد
لم يمتْ زوجــك لكن عــاش فى روح الجــهــاد
إنـــه ينسف فى اللــيل حصــون الغــاصبــينْ
انـــه يمشى ويمــشى فى صفــوف الثــائــرينْ

وأزعم أن هذه القصيدة لا تعبر فحسب عن الوجدان العام فى شعر الخميسى وإنما تعبر كذلك عن معارضة الخميسى الواعية لحركة الشعر الجديد عامة والتى كان صلاح عبـد الصبور من أبـرز فرسـانها . فبرغم



أبو القاسم الشابى

امتلاء شعر الخميسى بهموم الواقع الوطنى والاجتمـاعى فقد ظـل متمسكا حتى آخـر أشعاره ببلاغته الغنائية الخاصـة فضلا عن تمسكه كذلك بالوزن والقافية رافضا التخلى عنها . ولعل هذا مما حدّ من آفاق التطوير والتجديد فى بنيته ورؤ يته الشعرية .

وتكاد هذه الظاهرة التى تبيناها فى شعر الخميسى ، ظاهرة التداخل والتناسخ بين الوجدان الفـردى والوجـدان العام ، بـين الهمــوم الــذاتيــة والهمـــوم الــوطنيـــة والاجتمــاعيـة ، أن نتبينهــا كـذلــك فى قصصه .

وقصص الخميسى نسيـج وحـدهــا فى الحقيقـة . فهى تكاد أن تكـون فى أغلبها خطابا جهوريا زاعقـا ، خطاباً للآخـرين وخطابا عن الآخرين وخطابا بالآخـرين ، خـطابا جهـوريا زاعقـا لا بلغتـه وأسلوبـه فحسب ، بل بصوره وأحـداثه الصـراعيةّ وقيمه الاجتماعية والطبقية كذلك .

إنه يوظف القصـة توظيفـا ايديـولوجيا جهيرا ويكاد يطبق عليها رؤ يته الاجتماعية تطبيقا مباشرا . ومـا أكثر ، مـاتنتقد هـذه القصص بسبب ذلك ، وقياسا على قواعد ومعايير فنية محددة ، ولكننا لو أعدنا قراءة هــذه القصص فى سياقهــا الاجتمــاعى والتاريخى لوجدنا أنها تعبر بصراخها العالى الجهير لغةً واحداثا وأفكاراً وقيما عن واقـع كـان يحتدم بـالصراع الاجتمـاعى الطبقى الصارخ لو صح التعبير .

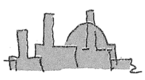
ولم يكن ذلك عن نقص فى الموهبة الفنية لـدى عبد الـرحمن الخميسى . فهنـاك من قصصه ما ترف رفيفاً هادئا بل تغلب عليه الرمزية والايحاء غير المباشر . وفى تقديرى أن قصص الخميسى بشكل عام هى محاولة فنية ذات طبيعة مزدوجة تجمع بين التعبيـر عن طاقته الغنائية الشعرية تعبيرا قصصيا ، وبين إرادة الخروج عن هذه الغنائية الشعرية بمصـادفة الـواقع والتعبيـر السردى المبـاشر عنه . ولهذا لا تبـرز الغنائيـة فى لغة هـذه القصص فحسب ، بل فى صميم أحداثها الواقعية كذلك . إن أغلب هذه القصص تدور حول قطبين متصارعينْ تصارعا عدائيا

مطلقا : الأغنياء جدا ، والفقراء جدا ، المستمتعين بثرواتهم أقصى استمتاع ، والمسحوقين بالفاقة والقهر أشد انسحاق . وتكاد المآسى جميعا أن يكون مصدرها فقدان الأم ، أو فقدان الأب ، أو الانتقال من القرية إلى المدينة أو التطلع إلى مستوى اجتماعى أرقى ، أو العطش للحب . ويكاد يغلب على السرد القصصى طابع المونولوج الداخلى الذى يعبر به السارد ـ الراوى ـ عن وجدان شخصياته . وهو مونولوج قد يتخذ أحيانا شكل الديالوج الذاتى ـ لو صح التعبير ـ والتساؤلات القلقة ، أو محاولة تفسير بعض مظاهر السلوك . والسارد أو الراوى موجود دائما فى قلب قصصه ويكاد يعلن عن وجوده أنه موجود فى تضفير الأحداث ، ورسم الشخصيات ، وفى الحديث عنها ، والتعليق على سلوكها ، أو الحديث باسمها ، والتعبير عن أخفى مشاعرها الباطنية تعبيرا سرديا برانيا وإن تخللته صياغات غنائية . ولنقرأ بعض فقرات من قصص مختلفة .

نقرأ فى قصة « أمينة » « ماذا جرى ياأمينة حتى أكل سيدك حقك ، وامتص ثمرة كدّك وانهال عليك بالضرب المبّرح ، ورماك فى الطريق مشجوجة الرأس ، راجفة النفس مرتعشة المصير؟ الذى جرى ياأمينة أنك جميلة ، وجهك بدر شاحب وعيناك بحيرتان ساجيتان مليئتان بالأسرار »

ونقرأ فى قصة « الحنة يا الحنة » : « قومى ياسنية . . من الظلم أن تحكم عليك أمك بالنوم هكذا إلى جوارها فوق الفرن والقرية كلها صاحية ضاحكة نحتفل بزفاف الست بدرية كبرى بنات العمدة .

ارفعى غطاءك عنك برفق . نعم هكذا هكذا واهبطى من فوق الفرن إلى الأرض . نعم هكذا هكذا وافتحى الباب فى حذر . لا تهتمى بهذا الصرير هيا . . هيا » . ونقرأ فى قصة « نبوية » « من لى بأحد رآى نبوية وعرفها فيحدثنى عنها ويصف لى حالها الآن ، وأحدثه أنا عن ماضيها الدامى . . . . من لى بأحد رآى نبوية وعرفها ليدلنى على مكانها لأسعى أنا إليها بل لأطير حيث تكون . »



فى هذا السرد الغنائى لا تستشعر بالسارد الراوى مندمجا فى الأحداث والشخصيات متوحدا معها فحسب ، بل نستشعر كذلك أن هذا السرد الغنائى يسعى إلى دمج القارىء وجدانيا فى هذه الاحداث والشخصيات . وهو أسلوب فى التعبير الفنّى له خصوصيته وله مشروعيته . ولكن له مزالقه كذلك . وأزعم أن عبد الرحمن الخميسى استطاع برغم هذا الأسلوب وبفضله كذلك أن يكتب الكثير من القصص التى تبلغ مستوى رفيعا من الابداع الفنى . حقا لقد انزلقت بعض القصص إلى مستوى التقرير المباشر مثل قصة « رياح الثيران » فى مجموعته المسماه بهذا الاسم والتى تكاد تتحدث حديثا سياسيا مباشرا عن الكفاح والجبهة وحديثا أدبيا مباشرا عن الشاعر العراقى الجواهرى بل تسوق نماذج من أشعاره . ولكن الجانب الأكبر من قصصه بلغ هذا المستوى الرفيع من الابداع مثل قصة « خاتم الحق » وغيرها من قصص مجموعته « أمينة » بوجه خاص .

على أن عبد الرحمن الخميسى لا يخفى اختياره الجهير الصريح للموضوعات الوطنية والاجتماعية ومعالجته لها معالجة واقعية مباشرة مما يكاد يجعل منها فى بعض الأحيان منشورا ثوريا تحريضيا ضد الظلم والقهر والفقر والاستغلال . ويقول فى الاهداء الذى يقدم به قصته « الجمجمة » :

« إلى هؤلاء الذين ينسحبون من العالم الخارجى بعقولهم ومشاعرهم ويدخلون إلى أنفسهم وينكمشون فلا يرون شيئا سواها ، ولا يسمعون غير أصواتها . إلى أولئك الذين تطحنهم فرديتهم فتودى بعقولهم وتحبسهم فى سجون انفعالاتهم الذاتية ، إلى هؤلاء الذين لا تمتد أبصارهم إلى المجموع ، ولا يشارك وجدانهم فى مأساة المجموع ولا تساهم أفكارهم فيما يشغل المجموع نُقدم هذه القصة » .

وتكاد هذه الفقرة أن تكون خلاصة بليغة لكتابه النقدى « الفن الذى نريده » الذى ينتقد فيه ما يسميه بمدارس الضباب فى الفن من سيريالية وتجريدية ولا معقول ويدعو فيه دعوة صريحة إلى الأدب الواقعى النابع من الخبرة الانسانية الحية .

وقد يكون أمرا ذا دلالة تاريخية أن تقارن بين هذا الإهداء الذى يكتبه الخميسى لقصة من قصصه ، وبين بيان « اللاواقعية » لجورج حنين والذى يقول فيه « لا شىء غير نافع مثل الواقع . إذن لماذا البحث عن الحقيقة فى الخارج حيث لا تكون ، على حين أن الموارد الداخلية نفسها غير مستكشفة ؟ إن العالم الحقيقى الوحيد هو الذى نخلقه داخلنا . العالم الصادق الوحيد هو الذى نخلقه ضد الآخرين إلى الأمام من أجل اللاواقعية . إنها خدعة للواقع وحقيقة لى أنا ، أقصى ـ أنا ، إنها كتابة أى شىء جرى داخلكم ولم يثره باعث خارجى ، ولم يستطع الانتقال إلى العالم الخارجى أو الاستفادة منه » لعل هذا الموقف الحاد الذى كانت تعبر عنه الحركة السيريالية على لسان جورج حنين فى أواخر الثلاثينات وفى الأربعينات تفسر لنا الموقف الحاد كذلك الذى أخذت تعبر عنه الحركة الواقعية فى الأدب آنذاك ، والذى كان عبد الرحمن الخميسى من أبرز دعاتها . ولكن برغم الموضوع الاجتماعى الخارجى الذى يركز عليه عبد الرحمن الخميسى فى حديثه النظرى ، فإن موضوعاته الشعرية والقصصية كانت تزخر بكنوز من الخبرات الباطنية التى هى بغير شك جزء كذلك من الواقع المعاش .

واختتم هذه الفقرة من حديثى عن قصص عبد الرحمن الخميسى بتساؤل حول قصة من قصصه فى مجموعة « أمينة » ـ إن كل قصص هذه المجموعة ـ باستثناء ثلاث

قصص ـ خالية من تحديد تاريخ كتابتها .

وبين هذه القصص الثلاث قصة « عروس أبو الفوايد » . وهى قصة الفلاح البسيط الذى راح يناضل من أجل أن يجمع مهر عروسه « نجية » ولقد فعل المستحيل من أجل ذلك وما أن ينجح فى مسعاه حتى يفاجأ بأن « نجية » قد أصبحت زوجة لعسكرى يغادر بها القرية إلى المنصورة . القصة مؤرخة بعام ١٩٥٣ وهو العام الذى اعتقل فيه الخميسى حتى عام ١٩٥٦ . وأتساءل : هل وراء هذا الحرص على تأريخ هذه القصة إشارة رمزية إلى موقف مبكر من حركة الجيش عام ١٩٥٢ ؟! حقا ، لقد أصبح عبد الرحمن الخميسى من أكبر مؤيدى ثورة يوليه بعد ذلك ، ولكن يبقى هذا التساؤل حول هذه القصة وحول الحرص على تأريخها .

ويبرز كذلك الموقف النقدى النظرى لعبد الرحمن الخميسى الذى يتمثل فى هذا التعانق بين الابداع الفنى والمضمون الاجتماعى فى كتابه الصغير « مناخوليا » ويشتمل الكتاب على طائفة من المحاورات والمقالات النظرية التى يدعو فيها الأدباء والفنانين إلى أن يخرجوا من هدومهم ، من عزلتهم ، ليحطموا الحدود وينصهروا مع الناس ويشربوا روح الشعب ، « فالتجربة الحية كما يقول هى شرط جوهرى للانتاج الفنى » ويتساءل فى بعض فقرات من كتابه « من عجب أن القانون يطارد عصابات تزييف النقود أما عصابات تزييف العواطف والأفكار والتجارة بهواجس الناس وبأحلامهم فهو يتم جهاراً دون أن تمتد إليه يد القانون »

ونستشعر الدلالة نفسها فى كتابه الآخر « المكافحون » . وهو يضم طائفة من المقالات والدراسات حول نوعين من الشخصيات ، شخصيات تحمل راية التجديد والتنوير والبطولة فى حياتنا المصرية مثل عمر مكرم والأفغانى وعبد الله النديم وأحمد رفعت ، وشخصيات إبداعية فى مجال الأدب والموسيقى مثل مكسيم جوركى وشوبان وشوبيرت وإدجار آلان بووتشايكوفسكى وجى دى موباسان .

والكتاب بهذين النوعين من الشخصيات دعوة إلى الابداع الفنى والتجديد الاجتماعى وتأكيد للرابطة العميقة بين هذين الامرين .

على أن أبرز ما يكشفه هذان الكتابان وغيرهما من كتابات وممارسات عبد الرحمن الخميسى الفنية ، هو معرفته العميقة وحبه الغامر للموسيقى الكلاسيكية العالمية فيما يقدم من تحليل لشخصيات بعض مؤلفيها ولبعض أعمالهم . وأكاد أقول ان الموسيقى بشكل عام تكاد أن تكون القاعدة الناظمة لأغلب كتابات وأنشطة عبد الرحمن الخميسى . بل أكاد أقول إن الأوبرا والاوبيريت بالذت بجهارتها التعبيرية وتعانق الكلمة والموسيقى والحدث فى بنيتها هى أقرب الفنون إلى الشخصية الفنية والإنسانية لعبد الرحمن الخميسى .

ولهذا لم يكن غريباً أن يعكف على بذل هذا الجهد الخارق للمزاوجة والتعاشق والتوافق بين البنية الموسيقية لأوبيريت الأرملة الطروب وبنية اللغة العربية التى ترجمت إليها كلمات النص الأصلى . ولهذا لم يكن غريباً كذلك محاولته الجادة لبناء مسرح غنائى فى أوبيريت مهر العروسة مثلاً بل وفى معالجته للقصة الشعبية الغنائية حسن ونعيمة سينمائياً .

وعندما أقول إن الأوبرا والاوبيريت خاصة كانت أقرب الفنون إلى الشخصية الفنية والانسانية لعبد الرحمن الخميسى فلست أقصد مجرد نبالة المزاوجة بين الكلمة والموسيقى ، وانما أقصد كذلك ما تمثله الأوبرا والاوبيريت عامة من تكامل بين العديد من الفنون من شعر وموسيقى ورقص وغناء وبنية حركية وتمثيل وفنون تشكيلية . إنها مجمع الفنون بحق .



عبد الله النديم

وعبد الرحمن الخميسى بطاقته الحية المتفجرة كان يسعى إلى تحقيق هذا التلاقى والتعانق الشامل بين الفنون ولعل هذا ما يفسر أنتقاله بين العديد من الممارسات والمنجزات الفنية . على أن الموسيقى كانت القاعدة الناظمة والقوة المحركة والموحدة لممارسته جميعاً .

وكانت حلمه الكبير . ولكنه لم يكن مجرد حلم فنى خالص .

بل كان حلماً إنسانياشاملاً يتعانق فيه الفن بإنسانية الانسان معبراً عنها ومحرراً ومخصّباً لها . وكان عبد الرحمن الخميسى يرى فى تحقيق الاشتراكية تجسيداً وتحقيقاً لهذا الحلم الفنى الانسانى الشامل . ولعله لهذا أراد أن يختتم حياته بمعايشة هذا الحلم . فكانت رحلته إلى الاتحاد السوفيتى واستقراره هناك ، حيث عاش منتجاً مبدعاً سعيداً ، تُترجم له أشعاره وتنشر بآلاف النسخ فى مختلف لغات الاتحاد السوفيتى ، ويصبح له اسم مشهور محبوب بين الملايين من أبناء الاتحاد السوفيتى .

ولكن عبد الرحمن الخميسى برغم غربته الطويلة ما فارق مصر ابداً « حملتُ مصر بقلبى واغتربت بها » على حد قوله . ظل من بعيد يغنّى لوطنه ويعتبر نفسه سفيراً بغير سفارة يتفانى فى خدمة وطنه والنضال من أجل قضايا التحرر والتقدم والديمقراطية والسلام العالمى وفى خدمة كل من يتلقاه من أبناء وطنه .

ثم آثر عندما يموت أن يدفن جثمانه فى مصر وعاد إلينا أخيراً من لم يفارقنا أبداً ولكن آن لمصر أن تعود هى كذلك لعبد الرحمن الخميسى فما أكثر ما تجاهله وأنكره بعض أبنائها . وما أجدر أن تجمع أعماله المتناثرة المتنوعة فى كتاب شامل موحد ، وأن تكون موضوع دراسة جادة عميقة . وستكون أعماله المجمعة ودراسته بغير شك فصلا مضيئاً من فصول ثقافتنا المصرية المعاصرة .

عبد الرحمن الخميسى
الشاعر والموقف

محمد فراج

فجر الأول من ابريل ، أسلم الروح الشاعر والفنان الكبير عبد الرحمن الخميسى ، وذلك بعد أربعين يوما من الصراع مع الموت فى غرفة العناية المركزة ، تلك كانت آخر معارك ذلك الفنان الشاعر الذى عاش حياته تتناهبه قضايا الوطن والتعبير الأدبى حتى قال : « عشت حياتى أدافع عن قيثارتى ولا أعزف ألحانى » ، وكان كثيرا ما يردد : « إننى أشبه بفنان عازف ، كلما أمسك قيثارته ليعزف لحنا ، هاجموه ، فينشغل بالدفاع عن قيثارته ، دون أن يجد الوقت ليرسل أنغامه على هواه » .

عبد الرحمن الخميسى



وقد كان الأستاذ حسين فهمى على حق ، حين كتب فى الأخبار أن الخميسى عاش حياته سائرا « فى طريقيه الوعرين . . طريق الابداع وطريق الكفاح » . . ذلك أن إيمان الخميسى بالشعب وقضاياه ، بحريته ومستقبله ، وبالتعبير الأدبى ، كان إيمانا لا يحد ، وكان الشعر يقوده الى قضايا الوطن . . وكان الوطن يقوده الى الشعر . ولعل الكلمة التالية ، وهى مقتطفة من مقدمة كتابه « المكافحون » (صدر عام ١٩٥١) تكشف بوضوح عن ذلك الرابط بين الشاعر والموقف :

« على الكتاب ان يحطموا أقلامهم اذا ألمت بالوطن النكبات ولم يشهر كل منهم يراعه كالحسام يفلق به رؤوس الجائرين . عليهم أن يكسروا أقلامهم اذا لم يلبوا صرخة الوطن الجريح ، ويجندوا هذه الاقلام ينفخون القوة منها فى الأرواح ، ويجعلون صريرها دويا متواصلا فى الضمائر والقلوب ، ويمزقون وجه الظلمة والظالمين . وإذا كانت رسالة الكاتب هى الدعوة الى الحق والحرية ، فجدير به أن يدعو اليها وأن يعمل على تحقيقها فى وطنه . ومصر السخية العظيمة التى تجود على أبنائها بالخير والنعمة ، مصر العروس الخضراء التى تفتح العيون على سحرها وفتنتها ، مصر التى توحى وتلهم وتزود الأرواح بكل معنى جليل رائع ، مصر أمنا الرؤوم الوفية ، مصر جديرة بأن نقدسها ما طلع الصباح وما جرى النيل ، وما دبت فى أجسادنا الحياة وخفقت بين صدورنا القلوب . وإذا هاب داعى الوطن فعلينا أن نخوض الهول والموت ، وكل بما ملكت يداه : الجندى بسلاحه ، والمناضل بدمه ، والكاتب بقلمه » .

وولد عبد الرحمن الخميسى فى ١١ نوفمبر ١٩٢٠ فى قرية منية النصر بمحافظة المنصورة ، وكان أبوه « عبد الملك » فلاحا مصريا بسيطا ، وفقيرا ، بينما كانت أمه عائشة أبو الحسن من بورسعيد ، حضرية تقرأ الكتب وتستمع لمختلف ألوان الموسيقى . ولكن أبويه سرعان ما انفصلا ، فعاش الخميسى طفلا محروما من حنان أمه فى كنف أبيه الفقير ، الذى أرسله الى « الزرقا » ليدرس هناك وهو صبى صغير . وأرغمت الظروف القاسية الخميسى على العمل منذ صباه لكسب عيشه ، فاشتغل فى محل بقالة ، ومحصل تذاكر فى أوتوبيس ، وممثلا طوافا فى فرقة « المسيرى » ومؤلفا للأغانى ، ومعلما فى المدارس الأهلية ، ومصححا بإحدى المطابع .

وأنهى الخميسى ، ما عرف حينذاك بـ « شهادة الثقافة العامة » ، وهى ثانوية عامة دون سنة من التخصص . وانتقل بعد ذلك الى القاهرة ، لينام على الأرصفة ، وفى المقاهى ، وهى التجربة التى صاغها فيما بعد فى قصته المعروفة « النوم » التى أشاد بها د. على الراعى .

ولعل لظروف الحياة القاسية تلك دخل كبير فى تعاطف الشاعر الحار مع قضايا الشعب وهمومه ، ذلك التعاطف الذى لم ينطفىء لحظة فكبد الفنان الكثير من العناء .

فى القاهرة ، فى أواخر الثلاثينات ، بين حربين عالميتين ، وفى ظروف الاضطراب الاقتصادى ، وتحت وطأة الاحتلال الانجليزى ، وبين مختلف التيارات الفكرية التى كانت تبحث لمصر عن وجهها ، أعلن الخميسى عن مولده كشاعر كبير ، ولد ولادة مبكرة وباهرة ، بقصيدته « صرخة » التى دوى فيها صوته ، باحثا عن « ذات الشاعر » فى مواجهة الشعر التقليدى :

« ماذا تريد الزعزع النكباء
من راسخ أكتافه شماء ؟
تتكسر الأحداث تحت يمينه
وتميد من صر خاته الغبراء
ويدك بالايمان كل كريهة ،
وتمل من أوصاله الأدواء . .
ويمزق الظلمات عن فجر له

فيه حياة عذبة ورجاء »

ولم يكن الخميسى قد تجاوز الثامنة عشر - عام ١٩٣٨ - حين كتب قصيدة « فى الليل » التى قال عنها الراحل الكبير صلاح عبد الصبور « تأثرت بقصيدتين فى مطلع حياتى ، احداهما كانت فى الليل » . ومطلع القصيدة المذكورة :

« أسدل الليل يا حبيبى ستوره
ومشى فى جوانب المعمورة
كاهنا تخفق الشموع على
كفيه حيرى كأنها مذعوره »

ويصف د. لويس عوض هذه القصيدة بأنها « من أروع ما نظم الشعراء فى العربية فى نجوى الليل ونجوى الحبيب البعيد » . وقال عنها د. محمد مندور : « هذه القصيدة سحرتنى عن نفسى فطربت وشعرت بها تجلو صدأ روحى » .

وهكذا ولد الخميسى كشاعر فى رحاب المدرسة الرومانسية الجديدة حينذاك ، ولكنه وسط الثراء الفاحش الذى جاور الفقر الصارخ فى تلك السنوات ، سرعان ما نفض عنه تهويمات الرومانسية وتقديسها للذات المفردة المعذبة وانصرافها عن جراح الواقع ونيرانه ، ومضى مع عدد من أبناء جيله يشق طريق الرومانسية الثورية .

وفى غمار الحرب العالمية الثانية ، أدرك الشاعر أن المعركة الأساسية لابد أن تكون ضد المحور الفاشى ، النازى ، الذى لو قيض له أن ينتصر لجعل بلدان الأرض أفراناً للموت ، وغرفاللاختناق بالغاز ، وأخذ الخميسى من محطة اذاعة الشرق الأدنى بيافا ، يشارك فى فضح النازية ، بصوته العريض الذى أطلقوا عليه : « الصوت الذهبى » .

وحين وضعت الحرب أوزارها ، عاد الشاعر الى القاهرة ، ليستقر فى جريدة « المصرى » - صوت حزب الوفد حينذاك - لينهض بدوره فى النضال ضد الاقطاع والملكية والاستعمار الانجليزى ، بالمقال ، والقصة القصيرة ، والرمز والايحاء . وكان يكتب باباً يومياً ثابتاً تحت عنوان : « من الأعماق » فأصبح واحداً من أشهر الصحفيين المصريين . وعلى صفحات المصرى نشر الخميسى قصصه ورواياته غير المعروفة الآن ، والتى لم تضمها دفتا كتاب ، مثل رواية : « الساق الأخرى » .

وفى النصف الثانى من الأربعينات ، تحدد وانصح موقف الكاتب من مختلف التيارات الفكرية والسياسية التى عجت بها مصر حينذاك ، فقد انضم بقوة الى معسكر القوى الديمقراطية والجماهير الكادحة ، وخرجت الى النور مجموعات قصصه : « صيحات الشعب » ، و « لن نموت » ، و « رياح ونيران » ، و « من الأعماق » وصورت كلها صفحات من شقاء الشعب ، وآلامه ، وشوقه وتطلعه للحرية والاستقلال . وقد أشار الخميسى - فى أكثر من مصدر - الى اثنين من الرواد تركا فيه أثرا كبيرا هما : سلامة موسى ، والشاعر خليل مطران . وقد اكتسب الأديب الراحل شهرة كبيرة حين أعاد صياغة « ألف ليلة وليلة » بعنوان : « ألف ليلة وليلة الجديدة » وكانت تنشر تباعا فى جريدة المصرى ، كما عكف على ترجمة الكثير من أشعار « وردث وورث » من الانجليزية الى العربية وغيره من الشعراء ، وأقاصيص جى دى موباسان وأنطون تشيخوف وغيرهما . واشترك الخميسى فى تلك الفترة مع د. لويس عوض فى انشاء جمعية « محبى الموسيقى السيمفونية » فى جامعة القاهرة (جامعة فؤاد حينذاك وانعكس ذلك التطور الفكرى على شعر الخميسى الذى أخذ يتطور حينذاك ــ على حد قول د. لويس عوض - : « من شعر الوجدان الخاص الى شعر الوجدان العام » ولعل قصيدته « مصر » التى كتبها عام ١٩٤٥ هى أولى علامات ذلك التحول الهام والانتقال من الوجدان الرومانسى الخاص الى الوجدان العام وهموم الكفاح الوطنى ، وتتسع رؤية الشاعر الوطنية العربية فيغنى للثورة فى العالم العربى (قصيدة على عبد اللطيف الثائر السودانى الذى أعدمته قوى الاحتلال الانجليزى) ، وغير ذلك (غنوة للعراق) .

ويتزايد ارتباط الشاعر بالحركة الوطنية ونضالها المتصاعد فيعرض فى كتابه « المكافحون » صفحات من تاريخ وحياة المكافحين المصريين أمثال عبد الله النديم وغيره ، وتتعمق صلاته مع فصائل الكفاح المسلح فى قناة السويس .

ولم يهتم الخميسى بجمع قصائده فى ديوان لسنوات طويلة ، وعلى الرغم من أنه بدأ شاعرا ، الا أن ديوانه الأول « أشواق انسان » صدر عام ١٩٥٨ فقط ، متضمنا عددا من أروع قصائده مثل « أبو القاسم الشابى » وغيرها ، حتى كتب د. محمد مندور عنه : « ذلك الديوان حدث ومتعة فى حياتنا الروحية » ، ثم تتالت دواوينه : « دموع ونيران » ، و « ديوان الخميسى » ، وصدر أول دواوينه فى أولى سنوات الغربة (عام ١٩٧٢) وهو ديوان : « إنى أرفض » ، ثم : « مصر الحب والثورة » (عام ١٩٨٠) .

كانت المجموعة القصصية : « أمينة وقصص أخرى » هى آخر ما كتبه الفنان الراحل فى القصة ، وصدرت عام ١٩٦٦ . ويعتبر الباحث المعروف د. سيد حامد النساج أن قصص الخميسى

د. لويس عوض



أبطال أغلب قصص الخميسى هم من أبناء الشعب الكادحين ، والبسطاء ، الذين تتحطم آمالهم فى الحب والطمأنينة والحياة الكريمة تحت وطأة القسوة الاجتماعية .

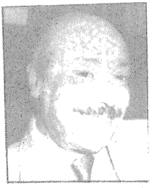
تمثل علامة على طريق تطور القصة المصرية القصيرة فيفرد لها بابا فى كتابه : « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » .

والملاحظ أن أبطال أغلب قصص الخميسى هم أبناء الشعب الكادحين ، والبسطاء ، الذين تتحطم آمالهم فى الحب والطمأنينة والحياة الكريمة تحت وطأة القسوة الاجتماعية ، ويتناول د. على الراعى مجموعة « أمينة وقصص أخرى » بالتحليل فى مقالته : « الخميسى الفنان والإنسان » فيقول عن أبطال تلك القصص : « يجد عبد الرحمن الخميسى هذه النماذج كلها حوله ، فيحزن لها ، ويكتب عنها . ولا يملك إلا أن يكون أمينا لنفسه وفنه فيسجل هزائمها واحدة واحدة ، ومن هنا نجد معظم أبطاله يتحطمون . . . غير أننا إذا أمعنا النظر فى حقيقة هذه الهزائم لوجدنا أنها تصبح على المدى البعيد هزائم مؤقتة . إنها تصيب الأفراد ، لكنها لا تصل إلى روح الإنسان ككل . . إننا نحس فى كل قصة أن فردا واحدا يهزم ، ولكن بعد أن يكافح طويلا فى سبيل الإنتصار ، فينقذ بهذا شرف الانسان مما هو أسوأ من الهزيمة ، ألا وهو القبول بالأمر الواقع ، وبهذا تصبح هزائم الأفراد فى قصص الخميسى انتصارا عاما للإنسان » .

وقد دفع شاعرنا ضريبة مواقفه ، فطارده البوليس السياسى زمن الملك المخلوع ، حتى اختبأ فى الاسكندرية شهورا طويلة عند أحد كتاب الأغانى ، وكان يكتب له الأغانى لتخرج باسمه ، لقاء سقف من الطمأنينة . وفيما بعد ، مع قيام ثورة يوليو ، وفى عنفوانها ، وسنواتها الأولى الحافلة بالصراع ، يمكث الشاعر ثلاث سنوات معتقلا من ١٩٥٣ حتى ١٩٥٦ .

ويخرج الخميسى من سنوات الاعتقال ، ليعاود نشاطه صحفيا لا معا فى جريدة الجمهورية ، ولا يقتصر نشاطه على الشعر والقصة والصحافة ، بل يمتد الى السينما ، فيقوم بإخراج أول افلامه : « الجزاء » ثم « عائلات محترمة » ، و « الحب والثمن » ، وأخيرا : « زهرة البنفسج » الذى لم يتح للفنان متعدد المواهب أن يراه ، إذ شملته حملة اضطهاد الكتاب والمثقفين التى بدأت فى السبعينات ، كذلك قام

محمود السعدنى



الخميسى فى الستينات بكتابة إحدى أشهر التمثيليات الإذاعية الشعبية وهى « حسن ونعيمة » التى استلهم فيها القصة الشعبية المعروفة ، وأصبح للشعب المصرى قصة حب مستمدة من تراثه ، بدلا من « روميو وجوليت » ، حب يصور انتصار أنبل المشاعر ، وصراعها ضد الاقطاع والتخلف .

وقام الشاعر بتأليف « الاوبريت الغنائى » فكتب « مهر العروسة » عن تأميم قناة السويس ولحنها الموسيقى المعروف بليغ حمدى ، وقدمت فى دار الأوبرا لشهور ، كما عرب أوبريت : « الارملة الطروب » من الفرنسية وهى ترجمة من نوع خاص تتطابق فيها الكلمات العربية مع الكلمات والألحان الأصلية .

وفى منتصف الستينات أنشأ الأديب المناضل فرقة مسرحية ، جاب بها محافظات الجمهورية ، وقدمت الفرقة ثلاث مسرحيات من تأليفه واخراجه هى : « القسط الأخير » ، و « الحبة قبة » ، و « حياة وحياة » ، كما قدمت مسرحية « عزبة بنايوتى » تأليف محمود السعدنى ، ومسرحية « نجفة بولاق » تأليف عبد الرحمن شوقى . ويبدو أن كل تلك الألوان من الفنون لم تكف الفنان الذى قال عنه يوسف ادريس أنه كان يعب من الحياة عبا ، فألف قطعا موسيقية وطبعها فى اسطوانات وهى : « رقصة افريقية » ، و « هند » وغيرها .



د . يوسف ادريس

ولعل ما سبق ، يكشف لنا عن دور الشاعر والفنان فى تلك الشخصية الفريدة التى رثتها أقلام كبار الكتاب بمصر ، ولكن الخميسى لم يكن كل ذلك فحسب ، فقد عرفت أجيال الحركة الوطنية فى عبد الرحمن الخميسى ، منذ الأربعينات ، شخصية لا تنفصل لحظة عن قضايا وهموم الكفاح الوطنى ، وهكذا شارك الخميسى فى تأسيس مجلس السلام المصرى ، وجمعية الصداقة المصرية السوفيتية ، كما كان الراحل الكبير أحد الوجوه البارزة فى منظمة التضامن الافرو - أسيوى .

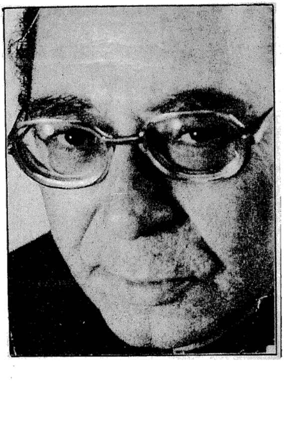
وحينما صدر فى السبعينات قرار بتجريد الخميسى من حقوقه السياسية ، ووضعه تحت الحراسة ، لم تجد اللجنة التى قصدت بيته شيئا فى بيته يستحق التسجيل أو الحراسة ! لم تجد سوى بقايا أنفاس الشاعر المطارد ، وبقايا كتبه .

ويروى من رأى الخميسى فى أيامه الأخيرة أنه ظل قادرا - حتى اللحظات الأخيرة - على اطلاق ضحكته المجلجلة فى وجه الداء العضال ، والغربة . لقد عاد الخميسى الى وطنه دون أن يبدل شيئا من رؤاه الفكرية والانسانية والفنية للحياة ، لقد تبدل شكله فحسب ، مرتديا صورة الموت . . ولكن حياة وابداع ذلك الشاعر ستبقى كما أراد لها محفورة على جدران مصر ، وفى نفوس محبيه ، أليس هو القائل :

« كسروا يراعى ولكنى ،
حفرت على جدران مصر أناشيدى بأظافرى ،
دمى هنا لك مسكوب
فإن طمسوا حروفه أج فى الظلماء كالنار ،
وحيث هم صلبونا ، كلما بزغت شمس
رأى الناس فيها لون أشعارى !◆

القصائد الأخيرة للشاعر الفنان

عبد الرحمن الخميسي



حزن القلب

١ ـ أحبائى بمصر
إذا يرفرف فى الحمى صوتى
كمثل الطير ،
يختلس الرجوع على جناح الليل والصمت
ويسرق زورة المشتاق للعش
من الصياد والموت ،
ليحضن مصر بالأجنحة الظمأى
وبالنظرات . .
ويملأ صدره ،
بروائح الأشجار والأفراح . . مصريات
ويسكب فى ربوع الوطن الأخضر
للأحباب أغنيات ،
فلا تنحوا علىَّ بلومكم
لو فاض حزن القلب فى شعرى . .
فشوقى هدنى
شوقى هدنى ،
وأحال عمرى كله لهفات !

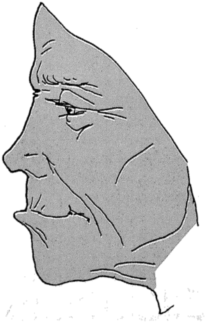
(٢)
أسافر فى الزمان وغربتى عجب
ومصر تعيش فى قلبى حرائق ،
وما بيدى أطفىء من لهيبى
فكم علق لى حبى مشانق
أظل أحب وجهك يابلادى
ولو أصبحت فى صدرى بنادق !

(٣)
ياآسى الجرح هل للشوق من آس ؟
لو أنها امرأة تحتل احساسى ،
لهان أمر الفراق المر والياس
لكنه وطنى المعبود ياآسى .

ياآسى الجرح قلبى فى الدجى يكف
ومصر فى أدمع العينين تنذرف
فارقت أهلى وأحبابى وما عرفوا
بأن شمس نهارى بعدهم سدف !
* * *
ياآسى الجرح رفقا ان لى أملا
أنى ولو لحظات أملأ المقلا
بمصر قبل انطفائى فى الأسى أجلا
ياآسى الجرح ما صب لمِصر سلا !

(٤)
طالعت فى عينيك أن الزهر موطنه الربيع ،
والنازح المريض لا تشفيه
غير فرحة الرجوع . .
من يشترى عمرى
بلحظة أن أؤوب إلى الرجوع ؟

(٥)
كسروا يراعى ولكنى
حفرت على جدران مصر أناشيدى بأظفارى
دمى هنالك مكتوب ،
فإن طمسوا حروفه أجَّ فى الظلماء كالنار ،
وهناك حيث هم صلبونا
كلما بزغت شمس
رأى الناس فيها لون أشعارى ! ◆





مصر فى القلب

حملت مصر بقلبى ،
واغتربت بها
وصنتها فى رجائى من أعاديها
أنقذتها فى ابتهالى
من لظى دنس
قد أضرمته
أيادى مستبيحيها ،
وأن مصر فصول
فى تعاقبها ،
ربيعها
لن يؤجل موعدا فيها ! ◆

فى العاصفة

كم تقحمتك ياعصف الرياح
وعلى جسمى علامات الجراح
كم توسدت أعاصير الأسى
وتلفعت بطعنات الرماح ،
كم شربت الظمأ الكاوى لظى
وطعمت الجوع مكتوف السراح ،
غير أنى لم أدنس هامتى
بانحناء . . المستذل المستباح ! ◆

فى ذكراه الثانية والعشرين :
سطور عن د. محمد مندور

● ولد الدكتور محمد عبد الحميد موسى مندور فى اليوم الخامس من شهر يوليه عام ١٩٠٧ ، بكفر مندور بمحافظة الشرقية بجمهورية مصر العربية .

● حصل على الشهادة الإبتدائية من مدرسة الألفى سنة ١٩٢١ ، ثم على شهادة البكالوريا (الثانوية العامة) من مدرسة طنطا الثانوية سنة ١٩٢٥ .

● التحق بكلية الحقوق ــ جامعة القاهرة . ولما اكتشف فيه أستاذه الدكتور طه حسين تفوقا أدبيا ملحوظا ، شجعه على الالتحاق أيضا بكلية الآداب التى كانت الدراسة فيها بعد الظهر .

● فى سنة ١٩٢٩ كان ترتيبه الأول على خريجى كلية الآداب ، وفى السنة التالية تخرج بتفوق فى كلية الحقوق التى كانت مدة الدراسة بها خمس سنوات .

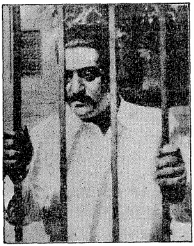
● رشح وكيلاً للنيابة ، ولكنه فضّل السفر فى بعثة دراسية إلى السربون فى فرنسا لحساب كلية الآداب سنة ١٩٣٠ . وهناك حصل على ليسانس فى اللغة اليونانية وآدابها ، واللغة الفرنسية وآدابها وفقهها . كما حصل على دبلوم الدراسات العليا للدكتوراه فى الاقتصاد السياسى والتشريع المالى من كلية الحقوق بجامعة باريس بعد دراسة لمذاهب الاقتصاد ، وفلسفة النظم الضريبية والتشريع المالى .

● عاد إلى مصر عند قيام الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، وعمل مدرساً بكليتى الآداب فى جامعتى القاهرة والإسكندرية . وفى سنة ١٩٤٣ ، حصل على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الممتازة .

● فى سنة ١٩٤١ تزوج إحدى طالباته النجيبات ، وهى رفيقة عمره وكفاحه الشاعرة المعروفة السيدة ملك عبد العزيز .

● فى سنة ١٩٤٤ استقال من الجامعة ليرأس تحرير جريدة « المصرى » ، ثم جريدة « الوفد المصرى » ، وجريدة « صوت الأمة » .

● فى سنة ١٩٤٦ اعتقلته حكومة صدقى . وأغلقت جريدة « الوفد المصرى » ، مع ما أغلقت من صحف ومجلات كانت تعارض معاهدة صدقى ــ بيفن .



● فى سنة ١٩٥٠ أصبح عضوا فى مجلس النواب ، ورئيسا للجنة التربية والتعليم بالمجلس .

● زاول مهنة المحاماة ابتداءً من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٥٢ ، وترافع فى كثير من القضايا السياسية الكبرى .

● ومنذ أن استقال من الجامعة سنة ١٩٤٤ ، ولم ينقطع عن التدريس بمعهد الصحافة ، وكليتها فيما بعد . كما انتدب أستاذاً غير متفرغ بالمعهد العالى للفنون المسرحية منذ إنشائه سنة ١٩٤٤ حتى تم تعيينه به سنة ١٩٥٩ أستاذاً دائماً ، ورئيسا لقسم الأدب المسرحى والنقد . وبعض كتبه ــ مثل « الأدب والنقد » ــ كانت محاضرات ألقاها على طلبة هذا القسم .

● تولى رئاسة تحرير مجلة « الشرق » ، كما عمل بجريدتى « الشعب » و « الجمهورية » . وكان ينشر مقالاته الثقافية فى كثير من الصحف والمجلات المصرية والعربية .

● ألف ما يقرب من ثلاثين كتابا فى النقد والمسرح والقضايا العامة . كما ترجم الكثير من كتب الفكر ، والأدب ، والسياسة . وبمحاضراته ودراساته أورث الحركة الثقافية فى العالم العربى الكثيرين من تلاميذه .

● توفى إلى رحمة الله فى اليوم التاسع عشر من شهر مايو عام ١٩٦٥ . ودفن بموطن رأسه ◆

مؤلفاته

١ ــ فى الشعر :

● ولى الدين يكن
● الشعر المصرى بعد شوقى ٣ أجزاء
● اسماعيل صبرى
● خليل مطران
● إبراهيم المازنى
● فن الشعر

٢ فى النقد :

● نماذج بشرية
● فى الميزان الجديد
● النقد المنهجى عند العرب
● فى الأدب والنقد
● الأدب ومذاهبه
● قضايا جديدة
● النقد والنقاد المعاصرون
● الأدب وفنونه

٣ ــ فى المسرح :

● مسرحيات شوقى
● مسرحيات عزيز أباظة
● المسرح
● المسرح النثرى
● مسرح توفيق الحكيم
● فى المسرح المصرى المعاصر
● المسرح العالمى
● الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما

٤ ــ عموميات :

● الديمقراطية السياسية
● جولة فى العالم الاشتراكى
● الثقافة وأجهزتها
● كتابات لم تنشر

٥ ــ مترجمات :

● دفاع عن الأدب
● منهج البحث فى الأدب واللغة
● من الحكيم القديم ، إلى المواطن الحديث
● إعلان حقوق الإنسان
● نزاوت مريان
● مدام بوفارى
● قصص رومانية ◆

أ . ح

قراءة فى مسرح نعمان عاشور

سعد أردش

ليس « نعمان عاشور » بالنسبة لى ؛ مجرد مبدع لنص مسرحى أتقدم من خلاله إلى الجماهير ممثلا أو مخرجا ، يحاول تجسيد شخصياته الفنية وتفسير كلماته فى الفراغ المسرحى ؛ لا ، ليس « نعمان عاشور » مجرد رجل مسرح . إنه طليعة جيل أنتمى إليه . وأجد ذاتى فى فكره وفى تفسيره للمسيرة الاجتماعية فى مصر على مدى أربعين عاما على الأقل : أربعين عاما حافلة بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وبالتحولات الجذرية من نظام إلى نظام ، ومن ثورة إلى ثورة مضادة ، إلى صراع جديد من أجل صيغة اجتماعية جديدة .

مسرح « نعمان عاشور » إذن ليس مجرد أحلام وتفاسير وتنبؤات فنان مبدع ، ورائد فى الدراما ، بل هو ـ وهذا هو الأهم ـ تأريخ للمجتمع المصرى فى تحولاته الداخلية والخارجية على مدى الأربعين عاما ، بحيث يمكن القول : إن أى مؤرخ أو عالم اجتماع يتعرض لدراسة هذه التحولات ، يحتاج بالضرورة إلى استقراء سوسيولوجية مسرح نعمان عاشور . فمنذ مسرحيته الأولى ـ باكورة أعماله ـ (المغناطيس ١٩٥٠) وحتى مسرحيته الأخيرة (إثر حادث إليم أو مولد وصاحبه غاريب ١٩٨٣)[٢] يقتطع نعمان شخصياته الدرامية من واقع الحركة الاجتماعية ، بكل ما فى هذا الواقع من صراع وتصادم ، وانتصار وانهزام ، وثراء وفقر ، وخير وشر ، وإنتماء ولا انتماء ، وتطلع وتسلق وانتهازية . . . إلخ . ، حتى ليكاد القارىء لمسرحه ؛ أن يظنه للوهلة الأولى سليلا لأولئك الطبيعيين الذين وضعوا نصب أعينهم تحقيق « شريحة الحياة » ، من أمثال إميل زولا وأندريه أنطوان ، غير أن القارىء ما يكاد يتعمق البحث ، ويستقرىء ما وراء الكلمات ، حتى يدرك أن الكاتب لم يأخذ من الطبيعية إلا صدق التعبير عن الواقع ، وأنه تجاوز الطبيعيين إلى عمق المحلل الفيلسوف الناقد المتنبىء ، كما فعل من قبل رواد الواقعية بعد إفلاس الطبيعية وعجزها عن تحقيق

الأهداف الحقيقية من الأبداع الفنى ، وفى مقدمة هذه الأهداف التبشير بواقع أفضل وأكثر عدالة وحرية وسلاما للمجتمع .

وسأحاول القراءة من خلال ثلاث مراحل ، مستندا فى قراءتى إلى أربع مسرحيات :

(١) ما قبل ثورة ١٩٥٢ : المغماطيس ١٩٥٠

(٢) ما بعد ثورة ١٩٥٢ : الناس اللى تحت ١٩٥٥

(٣) مواكب معركة التطبيق الاشتراكى : عائلة الدوغرى ١٩٦٥

(٤) ما بعد معركة ١٩٧٣ : برج المدابغ ١٩٧٥[1]

وابتداء من « المغماطيس » ، التى وضع لها الكاتب عنوانا تفسيريا تحت العنوان الأصلى « حياتنا كده » ، ندرك على الفور اهتمامه بأحوال الطبقة الوسطى ، التى تعتبر بأجماع الدارسين أساس البنية الاجتماعية فى مصر منذ قديم الزمان ، ليس فقط لأنها تمسك دائما بزمام المبالاة فى توجيه السياسة والاقتصاد ، بل لأنها تعتبر أيضا مقياسا صحيحا فى توجيه الصراع الطبقى ، فى علاقتها بالطبقة الأعلا (الطبقة الحاكمة والأرستقراطية الخادمة لها والمنتفعة منها) أو بالطبقة الأدنى (الطبقة المنتجة فى الأرض ، والمصانع ، والمرافق والحرف ، أو طبقة الشغيلة) ، لهذا فإن الغالبية العظمى من شخصيات نعمان عاشور تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، التى يعترضها بين الآن والآخر شخصيات من الطبقتين الأعلا والأدنى . وتتمثل شخصيات الطبقة الوسطى دائما فى الأسرة البرجوازية التى تتعدد ثقافاتها ، ومستويات التعليم فيها ، وانتماءاتها الفكرية والاقتصادية . وتعتبر أسرة المغماطيس نموذجا أساسيا للأسرة البرجوازية فى مسرح نعمان عاشور : الأسرة التى مات عائلها ولم يترك لها إلا البيت المتواضع الذى تسكنه ، تحاول « الأم » أن تقودها عبر الواقع الشائك والمستقبل المجهول ، بشخصية المرأة المصرية الملاينة التى تنظر إلى الحياة بعين التقاليد ، والأصل ، والواجب ، وفى نفس الوقت لا تنشد إلا قدرا من الأمن والراحة والسلامة لأولادها ، ولو على حساب التسليم ببيع ابنتها للتاجر الذى تدرك أصله ، وتعارضه مع قيمها : واقعية إلى أقصى حدود الواقعية ! والابنة « قمر » التى أمضت صباها فى شظف لا تملك هى ووالدتها شيئا ، ولكنها نالت قسطا من التعليم فحصلت على شهادة التدريس ، وهى بدلا من أن تتحرر من تأثير عائلتها وبيئتها الراكدة ، والفكرة الاجتماعية السائدة فيها عن المرأة فى مجتمعنا ، وبدلا من أن تكون فى الطليعة من بنات جنسها ، تفضل أن تحافظ على خطة المرأة المصرية الراهنة ووضعها المقيت ، وهى لذلك لا تكاد تفترق عن مثيلاتها ، همها كله محصور فى الحصول على زوج ، ولا مانع من زوج غنى مهما كانت صفاته ، المهم أن يوفر لها ما أهلته له ثقافتها ، ومالم تمكنها منه ظروف عائلتها الاقتصادية من عيشة راقية فارغة تنعم بها الأرستقراطية المصرية . . .

هى بنت البيه بكل معانيها » ثم الابن غريب الناصورى الدكتور العائد من فرنسا بعد أن أتم دراساته فى علم النفس التحليلى (المغماطيس) : « عصبى المزاج ، حاد الطبع ، يرتدى أحيانا نظارة . عليه سيماء المثقف البرم الساخط المتأفف الذى لا يعجبه أحد أو تصرف ، وكل ذلك عن وعى ، وبفلسفة ، وفى عمق ، ولا يعنيه أكثر من فرض رأيه أو فكره على الناس ، بحيث لا يجب أن تكون أفكارهم أو تصرفاتهم غير ما يرى ويعتقد . لكنه مع ذلك مدرك لحياة البيئة ، ويخضع لأنهام الناس . وإن يكن فى ثورة هى العصبية التى تميز شخصيته وتطبعه بطابعها فى حركاته وإشاراته وجميع تصرفاته » .

وتتصل مصالح الأسرة بشرائح المجتمع التى تعيش معها فى « درب عجوز » (من الناس اللى فوق » ومن « الناس اللى تحت » ، فمن الأولين « الحاج حسنين أبو المال » البقال الكبير بالحى ، وهو مثال بارز ومنتشر لمحتكر رأس المال الذى لا يتورع عن مضاعفة أرباحه باستغلال مواد التموين المخصصة لأصحاب البطاقات وإبان وبعد الحرب العالمية الثانية ، وكلما زاد رأسماله وتوسعت استثماراته تطلع إلى زواج جديد يختار له أجمل بنات الحى من الطبقة الوسطى ، وحبذا « قمر » المتعلمة : « عليه سيماء المراوغة والمكر والدهاء ، يغطيها بهدوء فى الطبع والملاينة . قادر على تحريك الرجال ، وقد تعود من الناس الطاعة . . . ويحمل دائما الشعور بالنقص لنشأته غير الطبيعية . . . واثق من مركزه كصاحب المال ، ثم هو خاضع لقمر وأمها إلى حد كبير ، رغم ما يبدو عليه من قوة الشخصية التى لا يكسبه إياها إلا مركزه المالى » . ومن



الآخرين على وجه الخصوص « عطوة افندى » كاتب الحسابات بمحل بقالة حسنين أبو المال ، ثم مخطط مشروع عيادة المغماطيس بما أوتى من قدرة على التزييف والتزوير والنفاق الاجتماعى ، مما استعمله بحذف ومهارة لخدمة أغراض البقال على مدى خمس سنوات ، قبل أن يكتشف أنه لم يستفد شيئا ، وأنه لم يحصل على علاوة طيلة خدمته ، بينما ثروة البقال تتضاعف ، وأملاكه تتسع ، وظلمه للمجتمع المحيط به يتفشى بحيث لا ينجو منه حتى أخوه محمود أبو المال ، فيصطدم به ويهجر عمله ليبدع نمطا جديدا من الرأسمالية المستغلة ، غير واع إلى أن الدكتور غريب الناصورى ، المثقف المثالى ، ليس النمط المناسب : « تبدو عليه سيماء الاستهتار ، وفيه خبث وأنانية ، صبور ، ومع ذلك فهو برم متغير الطبع . . . ينظر إلى مصالحه المباشرة ، ويتلون حسب ما تمليه عليه مصالحه المؤقتة . . . فيه إنسانية هادئة تختفى وراء ما يبدو عليه من خبث ، هى الإنسانية التى تميز أصحاب الكيوف ، وفيه جنوح إلى الموبق ، والخروج على العرف فى كثير من الأمور . . . فى نفسه ثورة مكبوته مما يلاقيه من الحياة فى عمله وفى بيته ، وفى درب عجوز ، ولكنه لا يدرك أبعد من المصاعب المؤقتة ، ولا وعى له بأكثر من حياته وبيئته المحدودة » . إنه مثال بارز لطبقة السماسرة الذين يستسلمون لعجزهم عن العمل الإبداعى ، فيعيشون على فتات الرأسمالية والإقطاع ، مقابل خدمات تتسم فى الغالب بالدونية والعبودية . هو فى النهاية نموذج لطبقة الشغيلة الذهنيين ـ إدارة ، وحساب ، ووساطة ـ الذين يبدءون من القاع ، ويتأرجحون فى الغالب على عتبات البرجوازية ، من استثمار خدماتهم

للأقوياء . ويجاور هذه الشخصية شخصية أخرى من نفس البيئة ، هى « فرحانة » البلانة ، السمسارة ، الخاطبة : « خفيفة الظل ، ماكرة ، طلقة اللسان ، كثيرة التجارب . أرملة تعامل الرجال معاملة الند ، وتعرف كيف تجاريهم ، محنكة خبيرة كامرأة مع النساء ، ربتها الحياة العملية والسوق على أن تكون واسطة بين الجنسين ، لأنها قد خرجت من عالم المرأة ، وهى أنثى بكل ما فى الأنوثة من معنى ، إلى عالم الرجال ، إذ تشتغل وتكسب مثلهم ، ولهذا فهى تفهمهم أكثر من الأخريات » ومن « الناس اللى تحت » يتميز أيضا اثنان ممن يمكن أن نسميهم « بتوع كله ، هما « السنى الفنجرى » و « الدبشوكى » ، أما الأول فمن خدم البقال ، يطلق له البخور عندما يحضر ، ويهىء له الجانب الدعائى من المناخ الدينى اللازم لاستكمال الصورة التقليدية من الرأسمالى المتدين فى الظاهر ، اللص المستغل فى الحقيقة :

« ذقنه نام إلى حد ما ، ويلبس طاقية على شكل عمامة خضراء نوعا وبها زر رفيع صغير نسبيا ، يتدخل دائما فيما لا يعنيه ، منقاد إلى الحاج تمام الانقياد ، فيه بلاهة وتبلد فى الفهم يبدوان فى حديثه ومن حركاته » . إنه واحد من أولئك المشعوذين ، أو مدعى الشعوذة لزوم أكل العيش . وأما الثانى فهو الصايع (صاحب السبع صنع فى أيديه والهم باين عليه) فقد عمل ماسحا للأحذية ، وبائعا لليانصيب ، وجرسونا فى قهوة بلدى ، ثم انتهى إلى تمرجى فى عيادة الدكتور غريب : « يحاول أن يتقن دائما كل ما كلف به ، ويشعر محدثه كذبا أنه نبيه ذكى ، حتى ينال ثقته وتقديره »(٣)

هذه إذن سمات الشرائح الاجتماعية التى سيصحبها نعمان عاشور فى مسرحه عبر رحلته الطويلة ، مسجلا عوامل الثبات والحركة خلال التطورات والمتغيرات الجذرية التى لحقت بالمجتمع المصرى منذ الأربعينات وحتى مهبط الثمانينات .

إن مجتمع « المغماطيس » هو الذى اجتاز معركة الحرب العالمية الثانية على البعد ، على أمل التخلص من قيود الاستعمار الانجليزى ، ثمنا لما قدمته مصر من خدمات لجيش الامبراطورية والحلفاء ، وهو الذى اجتاز مراحل الصراع مع قوات الانجليز الرابضة فى قلب القاهرة ، ومع القصر الملكى والأحزاب الرجعية ، وهو الذى خرج عملاقا من حركة ١٩٤٦ ليهىء لثورة أخذت تباشيرها تتبدى منذ ١٩٥١ ، وقد انعكس كل هذا بشكل أو بآخر فى ثنايا البنية الدرامية التى بشرت برائد الواقعية الاشتراكية فى المسرح المصرى المعاصر . وتبدو تباشير الثورة واضحة فى خطين أساسيين للصراع :

الخط الأول يتمثل فى الدعوة إلى « العدالة الاجتماعية » ، ويتجسد هذا الخط بشكل أساسى فى الصراع بين « عطوة أفندى » والحاج حسانين أبو المال :

عطوة : (للسنى الفنجرى فى بداية المسرحية) تفتكر إنه عملها لوجه الله يافنجرى ياسنى ؟! (يقصد المصلى التى أنشأها داخل بقالة الحاج) ولا عاملها علشان يشترى العمارة التالتة ؟! طب اهو فتح مصلة فى المحل ، يتقى الله ويفتح إيده شوية على مستخدمينه ! يركع صوابعه فى جيوبه ركعتين ! ... ثم عندما يشتعل الصدام بينه وبين الحاج :

عطوة : ... أنا فى خدمة المحل بقى لى خمس سنين ، باخدم كام ؟! « ستة جنيه ؟! . أنا معايا الكفاءة ! .. الدنيا كلها زادت . فيه حاجة اسمها علاوات وفيه حاجة اسمها مكافآت .. وفيه حاجة اسمها ترقية .. فى الحكومة وبره الحكومة فى أوغندة .. فى الصومال .. فى الكونغو .. فى جهنم الحمرا بيرقوهم .. وبيزودوهم ..

. . . .

صاحب الماهية هو اللى بيحصل الكمبيالات ياحاج .. وهو اللى بيقيد الحسابات ، وهو اللى بيعد العمارات ... وهو اللى بيلفق البطاقات ... وهو اللى بيصفى الحاجات والمحتاجات .. !

ثم داعيا محمود أبو المال إلى المطالبة بحقه فى ثروة أخيه كشريك :

محمود : ... بس أنا مش فاهم إيه اللى مزعلك من الحاج !! الحاج راجل طيب ونيته سليمة ...

عطوة: أنت اللى نيتك سليمة .. أخوك على أى حال .. سى محمود !! المفروض إن نص المحل بتاعك !

محمود : طبعا .. أنا شريك فى المحل ..

عطوة : والعمارتين والطين ؟ ... ما لكش فيهم حاجة !!

محمود : ياسيدى كفاية قوى المحل .. كتر خير الدنيا .. دى الأرض كانت رايحة بعد ما مات أبويا الله يرحمه .. لولا الحاج ..

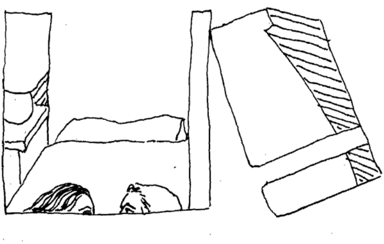
. . . .

وعلى كل حال حاجتى وحاجة أخويا واحد ياعطوة افندى ..

عطوة : واحد !! لكن أنتم اتنين ياسى محمود .. !!(٤)

ويتمثل الخط الثانى فى المحاولة المستميتة للدكتور غريب الناضورى لتغيير واقع المجتمع إلى واقع أفضل وأكثر مثالية ، مستقرئا فى ذلك تجربته فى فرنسا ، وتعمقه للأسس الحضارية التى ترسخت فى المجتمع الفرنسى ، دون أن يتنبه كمثقف مصرى إلى تفاصيل الواقع المتخلف الذى يثقل كاهل المجتمع المصرى : اقتصادا ، وعلما ، وثقافة ، ومدنية ، وتتجسد هذه المحاولة فى علاقة الدكتور غريب بأخته قمر ، ثم بزبائنه من أهالى درب عجور . فهو يدرس مع أخته الضمانات الكافية لتأمين حياتها فى المستقبل ، فى مجتمع « ... كله عندك .. حتى المرأة نفسها ... » ثم يستكمل حواره معها قائلا :

الدكتور : ... أنا ضد الجواز قبل الوظيفة (وظيفة المرأة) .. الوظيفة ياقمر سلامك الوحيد ، خصوصا فى مجتمع بيحارب المرأة حرب جنون الازم تتحررى اقتصاديا



● أولا . . . بعد كده يكون الجواز على أساس سليم[٥] ثم عندما تختار قمر الحاج حسنين أبو المال زوجا :

قمر : وهو ما دام الواحدة تتجوز . . يبقى الوظيفة لزمتها إيه ؟!

الدكتور : أهو ده التفكير الرجعى اللى أنا خايف منه . . . التفكير العتيق . . . التفكير النسائى . . . نظرية الحريم انتهت ياقمورة . . . عصر الحريم راح . . . اضاق عصر جديد وفى عيشة جديدة . . . فكرى بعقلية غير عقلية أمك . . . عاوزة تبقى حريم ، خليكى حريم[٦] .

ثم ، بعد أن ترفض الأم يد عبد السلام افندى ، الموظف الذى رشحه الدكتور غريب للزواج من قمر :

الأم : . . . كل شيء قسمة ونصيب .

الدكتور : أبدا ، كلام فارغ !! كل شيء فلوس !! جنيهات !! عمارات . . بقالات . . جوالات . . . ما فيش فايدة . . . ما فيش فرق بين متعلمة وجاهلة . . . ما فيش فرق بين جامعية وغير جامعية . . كله عاوز يلعب دور الجارية . . . كلهم عاوزين يبقوا جوارى . . . جوارى بقالين . . . ما حصلش تغيير . . بعد ميت سنة ما فيش تغيير[٧] . .

إن الدكتور غريب الناصورى يعالج قضية المرأة علاجا أخلاقيا بحتا ، بمعزل عن دراسة الأوضاع الاقتصادية التى قد تضرب كل قواميس الأخلاق والتقاليد والمبادىء . . الخ . أما معارضوه من (الرجعيين) فهم يزنون الأمور بميزان الاقتصاد ، وهو شيء أقرب إلى الواقع المادى للحياة !! ونفس التناقض يقع فى علاقته بزبائنه فى العيادة : هو يصر على تطبيق قوانين علم النفس التحليلى (السيكو أناليسيس) وهم يحاولون تفسيره من خلال معطيات بيئتهم المحدودة العلم ، المحدودة الثقافة ، المتمسكة بالخرافات والأساطير ، تعويضا عن العجز الاقتصادى فى الغالب :

أم سنية : يادى الفضيحة ! عاوزها تنام مع الضيوف ؟!

الدكتور : أنا مش عاوزها تنام مع حد خالص . . لا مع أخواتها مع الضيوف ولا معاكى انتى وجوزك . . أنا عاوزها تنام لوحدها . .

أم سنية : وإيه اللى جاب النوم فى الحالة بتاعتها يادكتور ؟!

الدكتور : بنتك مصابة بالأوديبس كومبللكس . . . عندها عقدة أوديب . . من ناحيتك انتى وجوزك ، ومن ناحية اخواتها ، ومن ناحية الضيوف ، وعلاجها الوحيد الانعزال . . الانفصال . . لازم تبتعد عن أماكن الاثارة . . ما تسمحيش انها تنام أبدا معاكى انتى وجوزك ، وإلا حينتهى الأمر بأنها تقتلك

. . . .

عطوة : اسمح لى بقى كل حاجة بالعقل . . . دول ناس ما عندهمش الا أوضتين ما ينيموهاش ازاى معاهم ؟! . . ينيموها فين ؟! . . يرموها فى الشارع ؟! . .

الدكتور : لأيا بعْلى . . ما يرموهاش . . يجوزوها . .

أم سنية : ياسلام ع الدكتورة ياعالم . . والنبى هو كده صحيح . . البت ياعينى حتموت ع الجواز . . انت مكشوف عنك الحجاب . . عرفت إزاى !! بتشوف المستور ؟! . .[٨]

هو يريد أن يرتفع بمجتمعه إلى المستوى العلمى والحضارى الأوربى ، ومجتمعه يجذبه جذبا إلى واقعه الذى عششت فيه طائفة غير محدودة من الأمراض ، وفى مقدمتها الفقر والأمية . .

ولكن النظرة المثالية الأخلاقية عند مثقف المغناطيس ، سرعان ما تكتسب أبعادها المنهجية والمادية عند زميله فى « الناس اللى تحت » ، إن « عزت » مثقف الناس اللى تحت قرأ النظريات الاقتصادية ، وتعرف على أبعاد الرأسمالية ، والماركسية ، والاشتراكية ، وعرف التفسير العلمى للعدالة الاجتماعية ، رغم أنه يظل محتفظا بسمة الفنان الحالم . لهذا فإن مقاييسه تنبع فى كثير من الأحيان من فلسفة اقتصادية واضحة ، هى الفلسفة الاشتراكية ، فإذا عرفنا بعد ذلك أن نعمان كتب الناس اللى تحت فى ١٩٥٥ ، استطعنا أن نكتشف تأثر عزت بثورة ١٩٥٢ ومبادئها التى حولت أحلام العدالة الاجتماعية إلى حقائق واقعة . هاهو عزت يناقش مع لطفية ، فتاة الأحلام وزوجة المستقبل ، منهج الحياة فى « مصر الجديدة » :

عزت : أنا مش داخل المسابقة عشان أكسب فلوس . . أنا عاوز اتجاهى يكسب وينتصر . . دا عندى الأهم .

لطفية : طب وبعد ما اتجاهك يكسب ؟

عزت : ابقى حققت هدف كبير . . ابقى كسبت السنين اللى قضيتها بعيد عن أهلى وكسبت الشهور اللى حاربت فيها مع الفدائيين بريشتى ، وما خسرتش حاجة من حياتى . . .

لطفية : ووظيفتك . . .

عزت : أنا وظيفتى الرسم . . التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللى احنا عشناها فى مصر القديمة . . . والحياة الصحيحة النظيفة اللى يجب كلنا نعيشها النخاردة وبعد النهاردة . . . فى مصر . . لما تبقى جديدة . .

. . . .

لطفية : ياعزت الشغل مش عيب ؟!

عزت : وأنا بالعب يالطفية ؟!

لطفية : تقدر تبقى أحسن من كده . . . أنا عارفة إنك تقدر . .

عزت : مش لوحدى يالطفية . . ما أقدرش ابقى لوحدى أحسن من كده . . لازم كلنا **مع بعض نبقى أحسن من** كده . . .

لطفية : انت ما تعرفش تفكر فى نفسك أبدا ؟! . .

عزت : عمرى ما فكرت فى نفسى . . ولا فكرت فى أهلى . . قبل ما أفكر فى الناس أى (أنا عايش معاهم . . أنا إية ؟! وأنتى إيه ؟! وأبوكى إيه ؟! واحد . . اثنين . . ثلاثة . . مليون ؟!من عشرين مليون ؟! من عالم بحاله ؟!)[٩] هنا يتطور تفكير المثقف البرجوازى الصغير ، غير ، وتكتسب شخصيته مقدمات جديدة ، من أهمها التفكير المنهجى ، ومن خلال هذه المنهجية يرى الواقع الاجتماعى بشكل أكثر علمية ، وأكثر موضوعية ، ويرى العلاقات الاجتماعية تحت منظار إيديولوجى نابع من فلسفة الثورة : منظار اشتراكى يحدد حقوق الفرد ، ويلزمه بواجباته فى مواجهة المجتمع ، ثم ها هو يحقق الوظيفة الاجتماعية للفن والفنان ، حين يحدث الأستاذ رجائى عن إحدى الصور التى رسمها :

عزت : قبل ما اسافر فى اسكندرية بيومين فت على محل شملا . كان فيه معروضات رخيصة بمناسبة الصيف ، قلت اشترى قميص كويس وجاكتة معقولة وشرابين ، مع البنطلون الجديد اللى عندى . .

. . . .

أنا واقف بابص فى الفترينة واختار . . . . كانوا عارضين هدوم أطفال ، وملبسينهم لعروستين فى الفترينة ، بنت وولد ، بيهزوا راسهم وبيضحكوا

للناس .. وكان واقف قدامهم طفلين صغيرين ... ولدين حافيين .. عيال م اللي بتنام على الرصيف ... من بتوع السبارس .

رجائي : رحت مطلع القرشين اللي في جيبك تمن الهدوم وواخدهم على جوه وملبسهم زي اللي في الفترينة .

عبد الرحيم : عملت كده ياس عزت ؟!

عزت : مش معقول ياعم عبد الرحيم ... لوكان الأستاذ رجائي معلهش كان عمل كده ..

رجائي : عشان أنا راجل عاطفي ياعزت زي انت ما بتقول !!

عبد الرحيم : أمال عملت إيه ياأستاذ عزت ؟!

عزت : أخذت الولدين الصايعين ، وعلى أقرب مكتبة ، واشتريت فرخ ورق ، ورجعت بيهم ع الفترينة ... وقفتهم قدامها ، ورسمت الصورة : البني آدمين المقطعين المبهدلين ... بيضحكوا للخشب اللي لابس هدوم(١٠) ونستطيع أن نقارن بين عزت ولطفية كطبقة وسطى صغيرة من ناحية ، وبين عبد الرحيم الكمساري والد لطفية ، وفكري البواب ، ومنيرة خادمة بهيجة هانم من ناحية أخرى : الأولاد من المستنيرين الذين يتطلعون إلى واقع أفضل ـ شأن الدكتور غريب في المغمطيس ـ مع فارق جوهري ، هو أن أحلام عزت ولطفية مرتبطة بالواقع ، ولا تنبع من المثالية المنفصلة عن واقع ومعطيات البيئة ، ولا شك أن هذا المنطلق المنهجي الذي يستند في النهاية إلى التحليل الديالكتيكي للأحداث ـ وللثورة بوجه خاص ـ هو الذي يدفع بهما إلى يسار الحركة الاجتماعية التي تنشر العدالة الاجتماعية المتمثلة في منطوق مبادىء الثورة ، ثم في الميثاق بعد ذلك . إن عزت ولطفية مثالان نقيان لعقل الثورة ، لو ساهما في تطبيق هذه المبادىء . أما عبد الرحيم الكمساري فهو مثال للعامل المطحون الذي واتته فرصة الاختيار بين مصالح الطبقة العمالية ومصالحه الخاصة والأسرية ، فاختار الثانية ، وضرب مصالح طبقية ومعها مصالح المجتمع كله . لقد كان نعمان عاشور واعيا كل الوعي بضراوة معركة التطبيق الاشتراكي ، والأرجح أنه كان يحمل شخصية عبد الرحيم كل ما يستطيع من تحذيرات تتصل بمخاطر المعركة ، ولا شك أيضا أنه كان يتنبأ ـ مبكرا جدا ـ



بمأساة النكسة ، ولست أتحدث هنا عن النكسة العسكرية في ١٩٦٧ وإنما أتحدث عن النكسة الأعم والأشمل : نكسة التطبيق الاشتراكي ، فهي الإطار العام للنكسة العسكرية . وأما فكري ومنيرة فهما سلالة طبقة الخدم الذين لا يملكون إلا شيئا من الفهلوة وشيئا من طبيعة التذلل والنفاق ، لكي يجدوا فتات حياتهم في بقايا موائد تلك الشرائح الفوضوية المتداخلة للطبقات المختلفة : إن فكري صنو للدبشولي وشديد الشبه به بنية ومسارا ، فهو بشكل ما (بتاع كله) ، يعمل بوابا ، ويبدأ في نفس الوقت عملا تجاريا صغيرا فيبيع الكازوزة لأهل المنزل وللجيران ، ولكنه لا يثق في النهاية إلا في ذراعه وفي قدرته على العمل . إنه لا يثق ببقايا الرأسمالية الأرستقراطية المتمثلة في بهيجة ورجائي ، ولا يثق أيضا في المشروعات الحالمة لعزت ولطفية ، ولذلك فإنه يقرر الهروب مع منيرة ، ليتزوجا ويبدأ رحلة البحث عن مصرهما الجديدة في مكان آخر :

منيرة : مش حنقول لهم يافكري ؟! ..

فكري : حنقول لمين ؟ حد حاسس بينا

منيرة : انت ما لكش عندهم حاجة !!

فكري : وهما يامغفلة كانوا بيدونا حاجة ؟! .. يللا يللا ... قبل ما ياخدوا منا بقية العمر ... الخدمة مهانة يامنيرة ...

منيرة : حد خارج يافكري ؟ ... حد خارج .. دي ست لطفية .. دي أحسنهم .

فكري : يللا قوام ، قبل ما حد منهم يشوفنا ... ما فيش أحسن ولا أوحش ... كلهم زي بعض .(١١)

« الناس اللي تحت » إذن مرحلة متقدمة في الفكر وفي الإبداع ، تواكب التطور الثوري وترصده وتحلله وتكشف عن تطلعات المستقبل ، وما يمكن أن يعترض تحقيق هذه التطلعات من عقبات نابعة من طبيعة البنية الاجتماعية الخاصة في مصر ، ومن خصوصية التكوين التاريخي للإنسان الاجتماعي المصري .

وعندما نلتقي بشخصية خادم الأسرة في « عيلة الدوغري » ، وقد نضجت تجربة التطبيق الاشتراكي ، ندرك أن تحذيرات نعمان عاشور وتنبؤاته في « الناس اللي تحت » وفي « الناس اللي فوق » وفي « وابو الطحين » لم تكن مجرد تحذيرات وتنبؤات ، وإنما كانت رؤية علمية مبنية على حسابات دقيقة لمسيرة التطبيق . لقد ظل عم على الطواف يخدم أسرة الدوغري ويربي أولادها حتى بلغ السبعين وهو يسير حافي القدمين لا يجد من يشترى له حذاء ، وعندما يأتيه الحذاء ، يكتشف أن قدميه قد تجاوزا إمكانية لبس الحذاء ، لأنهما قد أصبحا قطعة من الأرض :

حسن : حافي ؟! .. برضه ماشي حافي ؟! ..

الطواف : مش عاوز جزم ! المركوب خنق صوابعي ! خدوه أهو (ويرمي المركوب على الأرض) .

حسن : أنا قايلك من الأول .. حتدخل القبر حافي .. وبعدين في اللي اتفصلت ؟! ..

الطواف : مش عاوزها .. إدوها لحد تاني !!

حسن : مين تاني ؟! هو فيه حد غيرك ؟!

الطواف : فيه ناس حافيين كتير ..

حسن : مش على مقاس رجلك ..

الطواف : كنتم هاتوهالي م الأول .. أنا قعدت اتحايل عليكو طول العمر .. ما حدش منكم افتكرني .

....

عملوا إيه اللي بجزم ؟! ... هم اللي مشوني حافي .. أنتم اللي مشتوني حافي !!

حسن : ياراجل انكسف وانسم على عمرك وخد مركوبك .

الطواف : الله يسامحك ياحسن .. (وينظر إلى الجمهور) والله يسامحكم كلكم(١٢) ... إن عم على الطواف هو التطور الناضج لشخصيات الخدم الضائعين الذين كانوا يتطلعون إلى شيء من التطور الإنساني في أحضان الثورة ، ولكن

الثورة أكملت من عمرها أربعة عشر عاما دون أن تعى أنهم مـا زالوا حفـاة عـراة ، وكأنما هم عبيد الأرض فى عصر القيصرية الروسية . إن كلمات عم على الطواف كان يمكن أن تحرك أفئدة المجتمع وعقوله ، وكان يمكن أن تجدد شباب الثورة لتبدأ مرحلة أكثر وعيا وأكثر صدقا فى التطبيق الاشتراكى ، ولكن هذا لم يحدث ، لأن الثورة كانت قد تحولت إلى شىء آخر لا يوحى بأى أمل فى مستقبل أفضل ، ويوم وقعت الهزيمة فى يونيو ١٩٦٧ ، ويوم خرج الشعب المصرى يودع زعيمه إلى مثواه الأخير فى سبتمبر ١٩٧٠ ، كان عم على الطواف جالسا على رصيف فى مكان ما من أرض مصر ، حافيـا ، يبكى مصيره ومصير مصر ويقول للجميع : الله يسامحكم كلكم . . .

وتتكـامل الـرؤ ية فى وضـوح وتفصيل علمى دقيق فى « بـرج المـدابـغ » ، حيث تلعب المتغيرات الاقتصادية ــ والانفتاح الاقتصادى والاستثمارى بـوجه خـاص ــ دورا تأسيسيا جديدا فى صياغة اجتمـاعية جديدة ، تقتلع جذور الاشتراكية الهشة ، وتؤ سس رأسمـاليـة من نـوع غـريب ، فلا هى رأسمالية المجتمع الإقطاعى الملكى فيـما قبـل الثـورة ، ولا هى الـرأسمـاليـة الأوروبية أو الأمريكية ، بل هى رأسمالية فـوضـويـة تستند إلى الانتهـازية والفهلويـة والذراع الطويلة القـادرة ، عملا بـدستور « اللى يقدر يغتنى يغتنى » .

و « برج المدابغ » فى الحقيقة هـو البرج الشاهق الذى تشيده الطبقـة الجديـدة التى تلقفت هذا الدستور لتحوله فى سرعة البرق إلى ثراء فاحش ، يقوم بالدرجة الأولى على تقـويض الهـرم الاجتمـاعى الـذى ظـل متماسكا منذ أسس محمد عـلى باشـا مصر الحديثة الباحثة عن الاستقلال : هنا يبعث نعمان عاشور شخصية الحاج حسنين أبـو المال من مكمنه ، ولكن فى ثوب آخر ، فلقد تجرد خليفته الشيـخ مـاضى أبـو اليـزيـد سلامة ، سابقا ، وسلامة بيه حاليـا ، من كافة التقاليد والأخلاقيات التى كانت تحكم مجتمـع درب عجـوز ، وانتقـل من حى « المدابغ » الشعبى القـديم ليبنى شيكاغـو جـديدة فى « الـدقى » [حى العرب . . . حى الاستيراد المركزى . . مفيش بضاعـة تخرج من أى جمرك إلا ما تصب فى الدقى أولا] كما يقول عصام ، الإبن الأكبر لسلالة بيـه ، ومهنـدس الانفتـاح الاقتصـادى المتخصص :

عصام : ياحبيبى احنا أهم شىء عندنا فى بوتيك فخم زى ده . . . حاجة بيسمـوها الـفنش (Finish) عـارف يـعنى إيـه الفنش ؟!

حنفى : (زوج أختـه) : التـرتيب والنظافة . .

عصام : لأ . . . دى مش الفنش . . . دى القاعدة . . . إنما الفنش التجارية ، يعنى زغللة العنين ، وراهـا عـلى طـول لحس العقول ، وبعدها بخطوة أكـل المخ ، وفى الآخر تنضيف الجيوب . .

حنفى : إيه الكلام ده ياعصام ؟!

عصـام : دليـل التجـارة الاستهـلاكيـة العصرية . . .

حنفى : كتاب !!

عصام : مبادىء ياحبيبى !! احنا حنفضل لحد إمتى عايشين من غير مبادىء !! الحاجة اللى أنت بتقـول عليهـا هـايفـة دى هى الأصل . . . صحيح الموتور أهم شىء فى العربية علشان هو اللى بيمشيها ، لكن لما تكون فيه عربية بـأقوى مـوتور ، وقـزازها مكسـر ، وفـرشهـا عفش ، تبقى عـربيـة زبالة ، لكن ما تبقاش مرسيدس ولا حتى فيات . . فاهمنى ياحنفى ؟!

حنفى : مش فاهم . .

عصام : ياراجل عيب ! دا انت كنت تاجر قـد الـدنيـا . . . منـظر المحـل ، وشكـل المحـل ، وجـوه المحـل ، هم العنـوان ، والعنوان أساسى . . . احنا مهما كان عندنا بضاعة الاعلان عنها أهم منها . . . عندنا جيـبات فخمـة بـاروكـات روعـة بلوزات مـا وردتش ؛ بروش نـايلون مفيش منه ، ولا لهـا قيمـة فى محـل كله نعكشـة وحكم ومـواعظ (مشيرا إلى يـافـطة « يقينى بـالله يقينى » التى طلب رفعها) .

حنفى : استغفر الله العظيم يارب : دول مجرد كلمتين ، بصمة خير !

عصام : يتحطوا جوه ، ويجيبوا الخير جوه ، لكن ما يتحطوش فى وش الزباين أبدا . . يقينى بالله يقينى . . يعنى إيه !! يعنى احنا مابنغش ومش واثقين من بضـاعتنا ؟! . . ما لهاش تفسير تانى . . (يسمـع . . أنا ح اشيل اليافطة دى . . .

. . . .

. . . .

هو برضه لسه مصمم يوقف الدكـاكين البحرى ويفتحها جامع ؟!

حنفى : من مصلحتنا ياعصام . .

عصـام : طبعـا من مصلحتنـا . . حنبقى المحل الوحيد اللى فى العمارة كلها .

حنفى : ولها فايدة كمان .

عصام : الخير والبركة ؟!

حنفى : وخمس سنين إعفاء من الضـريبة العقارية . . !![١٣]

لغة جديـدة نابعـة من المناخ الجـديد ، تؤ رخ المرحلة الثالثة ، مرحلة ما بعد انتصار ١٩٧٣ ، وإن كانت مقومات الحوار تـظل هى هى لم تتغير ، تظنها للوهلة الأولى شريحة الحياة أو شيئا مما يقال فى الحياة اليومية لهذه الشخصيـات ، ولكنها فى الـواقـع منتقـاة بمبضع الجراح ، ومصُاغة فى إبداع جديـد يقوده فكر الكاتب الناقد المتنبىء .

كذلك تظل بقية الشخصيات التى تشكل مسـرح الكاتب تصـور نفس الفئـات التى تـدور حـول التـاجـر الكبـير ، الخـدم والشغيلة ، ولكنها تكتسب أبعادا جـديدة نـابعـة من واقـع اللحـظة الاجتمـاعيـة ، فالخادم مبارك هنا مثقف تلقائى ، أنضجته التجربة فى المرحلتين السابقتين ، وأنضجه أيضا فتح الملفات القديمة ، بالإضـافة إلى قراءة فى الصحف والمجلات ، ومعلومـاته من أجهـزة الإذاعة المسمـوعـة والمرئيـة ، وعزوز النقاش الذى لم يعد يـرضى بعرق جبينه كالكمسـارى عبد الـرحيم ، ولكنه يقفز الخطوات سـريعا ليتحـول إلى مقاول كبير :

مبـارك : اللى عـاجبنى فيـك (يـااسـطى عزوز) انك راجل طموح . . . عارف انت لو كنت اتولدت فى أوروبا ولا فى أمريكا ، كان زمانك بقيت عصامى . . . مليونير . . عصـامى زى أونـاسيس . . . هـو يعنى أوناسيس كان فى الأصل إيه ! شيال صنادل فى المـوانى . . . بالقليلة انت نقـاش ولـك صنعة ، أحسن من صنعة أوناسيس . .

عـزوز : بتتريق عـلىّ يامبـارك ؟! بتـطلع ثقافتك علىّ ؟!

مبارك : طب والله باتكلم جد ! مش يمكن تجيب معاك كام علبة بوية وتخزنهم ، تغلى البوية تبقى دهب . . . وتضرب معاك ؟!

عزوز : انت أصلك نايم على ودانك زى ما بتقول . . . وحتفضل طول عمرك كده ! بص حواليك ! حد لسه فقير إلا أنت ! حد لسه أجير إلا أنت ! ــ

مبارك : الله ! الله ! الله ! انت بتحرضنى على الثورة ؟!

عزوز : باهزك عشان تفـوق . . . سيبك من الكلام الفارغ اللى فى مخك ده[١٤] . . .

ومثقف « برج المدابغ » البرجوازى ، يظل ذلـك الشـاب المتـطلع ، الحـالم بمستقبـل

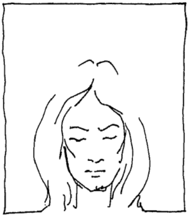
أفضل ، ولكنه هنا ليس الدكتور غريب العائد من فرنسا إلى درب عجور ، وليس الرسام عزت الذى يحلم بمصر الجديدة التى تتحقق فيها العدالة الاجتماعية ؛ إنه الضابط الشاب ، الرائد هشام ، الذى شارك فى تحقيق معجزة العبور ، وفقد ساقه ، وأسر فى إسرائيل ، ثم أعيد عن طريق الصليب الأحمر ، ليرى وجها آخر للحياة فى مصر ، وجها كان يحلم بغيره وهو يجتاز بحر الدماء من أجل مصر المستقبل ، وبدلا من لوحة الرسام عزت التى تجسد الأطفال الفقراء الحفاة العراة وهم يتفرجون على عرائس الفترينات ، يرسم هشام رأس زميله الهوارى وقد طارت فى الهواء إثر صاروخ (ومع ذلك فيه الروح اللى تخليه عاوز ينادى علينا ويحذرنا . . لأ ، دى كانت بصة أبعد من كده . . أنا باتكلم على البعد الكامن . . البعد اللى فى داخل الهوارى واللى خلاه بص لنا البصة القوية دى . . سببه إيه ! مصدره إيه !) : الهوارى بص لنا علشان نعيش بعده . . بس نعيش ازاى ؟! وعلى أى أساس نعيش بعده ؟! نعيش نسرق . . نعيش ننهب ؟! . . نعيش نزنى ! نعيش نحقد ! نعيش نكذب ! نعيش نعمل اللى بيعملوه ده كله ! نعيش احنا بس ونحرم الكل من العيشة الغش ازاى مع ناس زى دول ؟! . . .(١٥)

وقبل نهاية الفصل الثالث نسمع مع شخصيات المسرحية سلسلة من الانفجارات تأتى من الخارج ، ونعلم أن أبراج الدقى بدأت تنهار واحدا بعد الآخر . . .

تعمدت فى هذه القراءة السريعة لبعض أعمال نعمان عاشور أن أؤكد أنه ليس مجرد كاتب مسرح عابراً أو وقتى ، وإن أدلل على أنه كان يؤرخ للحركة الاجتماعية ، ويحلل الوقائع من خلال الصراع الدائب بحثا عن الحياة الأفضل .

وأحب أن أخلص من هذه القراءة ببعض المحاور التى ستظل تحتاج إلى جهد الدارسين من الأجيال المتعاقبة :

١ ـ أن مسرح نعمان عاشور ـ بالرغم من أنه يقوم على رصد وتأريخ وتحليل اللحظة الاجتماعية التى عاشها جيل ١٩٤٦ ـ إلا أنه يحمل فى ذاته عناصر خلوده . فهو ما زال ، وسيظل يعبر عن صراع الإنسان الاجتماعى فى مصر من أجل الأمن والاستقرار ، وذلك من خلال الصراع الطبقى أولا ، ثم من خلال صراع المجتمع



ضد أعدائه وأعداء السلام الاجتماعى فى الداخل وفى الخارج ، وهذه سمة من السمات الرئيسية للمسرح الخالد . . المسرح الذى يعالج القضايا الكبرى لمجتمعه ؛ لهذا عاش ويعيش مسرح أنطون تشيكوف ، وبرنارد شو ، وهنريك إبسن ، وشون أدكيزى ، ونعمان عاشور .

٢ ـ أنه بالرغم من أن شخصيات نعمان عاشور الفنية مقتطعة من الواقع الحى ـ وهو واقع متغير بطبيعته ـ وبالرغم من أن حوار هذه الشخصيات يبدو للوهلة الأولى حوارا عاديا مما يتحدث به الأحياء فى حياتهم اليومية ، إلا أن هذه الشخصيات قد صيغت من خلال فكر الكاتب الذى اتسع وتشعب بحيث أدى إلى تضمينها تراكمات الصراع الاجتماعى على مدى نصف القرن الأخير ، وأن حوارها يخفى وراءه تكثيفات واضحة من التاريخ الطويل لمعاناة الطبقتين الوسطى والدنيا (البرجوازية والبروليتاريا) من الظلم الاجتماعى ؛ معاناة أشبه ما تكون بمعاناة الشعب اليونانى من صراعه مع القدر الاغريقى المتمثل فى وحش يثبة أو فى تجبر وذاتية الملك كريون فى مواجهة أنتجون ، أو معاناة الخال فانيا وطبقته من صراعه مع القدر العنصرى .

٣ ـ أنه إذا كان مسرح نعمان عاشور كذلك ـ وهو كذلك ـ فإن تجسيده فى الفراغ المسرحى يحتاج من رجل المسرح المبدع ، مخرجا وممثلا وتشكيليا ، إلى نفس مستوى الوعى الفكرى والإبداعى للكاتب ، بحيث يستطيع أن يتمثل ـ علميا ـ كافة التفاصيل الاقتصادية ، والثقافية ، والاجتماعية ، والسياسية ، التى تختفى وراء الكلمات ، والتى لم يشأ الكاتب أن يصرح بها حتى لا يقع فى نقيضه المباشرة أو الخطابة ـ وهذا شأن كل شعراء المسرح الواقعى ، أو الواقعى الاشتراكى .

وبدون هذه المواجهة العلمية ، يتحول إبداع الفنان المسرحى إلى شىء آخر ، بعيد كل البعد عن كلمة نعمان عاشور . ولعله لهذا السبب بالذات لم يكن نعمان عاشور قانعا بعروض مسرحه كل القناعة ؛ ذلك أن الرؤية الكاملة للمؤلف نعمان عاشور ، أوسع بكثير ، وأشمل بكثير ، من الكلمات التى كتبها الكاتب نعمان عاشور على الورق ، وعلى الفنان المسرحى الذى يعيد إبداع هذه الكلمة أن يردها إلى حدود الرؤية الشاملة للمؤلف ، ولن يستطيع أن يحقق هذا إلا إذا كان له من الوعى الثقافى والاجتماعى ما يجعله يكتشف ما وراء الكلمات أولا ، وما يتيح له إبداع المعادل التعبيرى الذى يشع هذا العالم الصراعى ثانيا ، دون أن يتجاوز بساطة الإطار الذى أبدعه نعمان عاشور ، ففى هذه البساطة غاية البلاغة ◆

الهوامش

(١) كتب نعمان عاشور بعد هذه المسرحية ـ فى أيامه الأخيرة ـ مسرحية بعنوان « حملة تفوت ولا حد يموت » عن أحداث الحملة الفرنسية .

(٢) النصوص التى اعتمدت عليها فى هذه القراءة هى النصوص المطبوعة فى مجموعة « مسرح نعمان عاشور » والصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ثلاثة أجزاء فى السنوات ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٨٦ على التوالى .

(٣) من تقديم الكاتب لشخصيات المغماطيس . المرجع السابق ، الجزء الأول .

(٤) المغماطيس ، الفصل الأول ـ المرجع السابق ، الجزء الأول .

(٥) المغماطيس ، الفصل الثانى ـ المرجع السابق ، الجزء الأول

(٦) المغماطيس ، الفصل الثالث ـ المرجع السابق ، الجزء الأول .

(٧) المغماطيس ، الفصل الثالث . المرجع السابق ، الجزء الأول .

(٨) المغماطيس ، الفصل الثالث . المرجع السابق ، الجزء الأول .

(٩) الناس اللى تحت ، الفصل الأول ، المرجع السابق ، الجزء الأول .

(١٠) الناس اللى تحت ، الفصل الثالث . المرجع السابق ، الجزء الأول

(١١) الناس اللى تحت ، الفصل الثالث ، المرجع السابق ، الجزء الأول .

(١٢) عيلة الدوغرى ، نهاية الفصل الثالث ، المرجع السابق ، الجزء الثانى .

(١٣) برج المدابغ ، مسرح نعمان عاشور ، الجزء الثالث ، الفصل الأول

(١٤) برج المدابغ ، نفس المرجع ، الفصل الأول .

(١٥) برج المدابغ ، الفصل الثانى ، نفس المرجع .

◆

دراسة



معنى الواقعية فى مسرح نعمان عاشور

د. نهاد صليحة

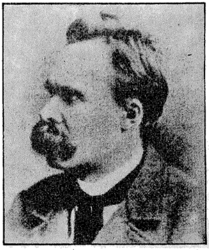
جرى العرف النقدى فى مصر على إطلاق مصطلح الواقعية على أعمال نعمان عاشور فهو « الكاتب الواقعى » أحيانا ، و « رائد الواقعية وأبوها » فى أحيان أخرى . ونحن لا نختلف مع هذا التوصيف ، فهو توصيف صحيح فى مجموعة ، خاصة وأن نعمان عاشور نفسه كان دائماً يعتز « بواقعيته » ويفتخر بها . بل إنه حين اتجه إلى كتابه المسرح التسجيلى قدم لمسرحيته رفاعة **الطهطاوى** بما يشبه الاعتذار لتحوله عن أسلوبه الواقعى السابق ، مؤكداً أنه ليس تحولاً فى حقيقة الأمر ، بل هو استمرار على نفس النهج . فهو يصف الصيغة التسجيلية لهذه المسرحية بأنها « تختلف عن الأنماط المعروفة من هذا اللون الجديد المستحدث من ألوان الدراما الحالية » وتمثل تجربة فى « تناول الحقيقة التاريخية بأسلوب واقعى خالص »[١] .

وإذا كان اصطلاح « الواقعية » الشائع يصف نعمان عاشور فكرياً ـــ إذ يؤكد موقفه كفنان ملتزم بقضايا مجتمعه ـــ فهو قد يظلمه فنياً إذا استخدمناه دون توضيح وتفسير خاصة فى عصرنا هذا الذى يشهد أوسع جدل فى التاريخ حول معنى « الواقعية » . فإذا كان الناقد الروسى (باختين) يصف « الكلمة » بأنها حقل صراع عقائدى (بمعنى أنها علامة تحاول كل مجموعة أن تفرض عليها تفسيراً خاصاً على ضوء أيديولوجية معينة) فإننا نستطيع أن نطبق نفس الوصف على كلمة « الواقعية » . لقد أصبحت « الواقعية » فى القرن العشرين حقل صراع نقدى عنيف واختلفت مدلولاتها من نظرية أدبية إلى أخرى . ففى بداية القرن نجد الروائية الانجليزية (فرجينيا وولف) تطلق على رواياتها التجريبية الجديدة وصف « الوقعية » وتشن هجوماً عنيفاً على ما أسمته بالواقعية المزيفة ، التى يتقنع بها بعض الكتاب الواقعيين فى عصرها[٢] ، وفى الثلاثينات من هذا القرن ينشب جدل عنيف بين (برتولت بريخت) و (جورج لوكاتش) حول تفسير معنى الواقعية فى الفن ، فيدين (لوكاتش) النزعة التجريبية فى الفن باعتبارها مناهضة للأسلوب الواقعى ، بينما يؤكد (بريخت) أن الواقعية الحقيقية تتطلب التجريب الدائم فى التشكيل الفنى ، حتى تستطيع أن تعبر بصدق عن الواقع باعتباره عملية دائمة التحول[٣] . وحديثاً نجد ناقداً كبيراً يعرف « الواقعية » بأنها التناول الإبداعى للعالم المحسوس الذى يبتعد عن الشطحات الفردية والعوالم اللامرئية ويعمل فيه الخيال فى اتساق تام مع عالم المحسوسات[٤] ، وعلى طرف النقيض يؤكد لنا الناقد والفيلسوف الفرنسى (رولان بارت) أن أكثر الروايات واقعية لا تحيل إلى مدلول واقعى خارجها[٥] ، ويؤازره (ستيفن هيث) ضمناً حين يهاجم « الواقعية » كما مارسها كتّاب الرواية فى الغرب فى القرن التاسع عشر ، ويصفها بأنها تشكيل لغوى لا يعبر عن العالم المحسوس أو الواقع بقدر ما يعبر عن نمط سائد فى النظر إلى العالم وتفسيره يتصل بأيديولوجية مهيمنة وببنية اقتصادية إجتماعية معينة[٦] .

وقد نتساءل لماذا أصبحت « الواقعية » ـــ التى رصد (أورباخ) تاريخها الطويل عبر ثلاثة آلاف عام فى كتابه العظيم المحاكاة[٧] ـــ لماذا غدت فجأة ، فى القرن العشرين ، مثار كل هذا الجدل العنيف ؟ وتكمن الإجابة فى طبيعة اصطلاح الواقعية نفسه وفى طبيعة القرن العشرين أيضاً . إن مصطلح الواقعية يشبه المصطلحات النقدية الأخرى مثل الملحمية أو الغنائية فى أنه يشير إلى نوع ما أو نهج ما من الإبداع الفنى ، لكنه يختلف عن هذه المصطلحات أيضا ـــ كما يبين (ستيفن هيث) ـــ لأنه يتضمن إشارة قوية إلى شيء خارج العمل الفنى ـــ إلى واقع ما يرتبط بالمنتج الفنى فى علاقة حميمة[٨] . ويثير ارتباط العمل الفنى بشيء خارجه فى كلمة « الواقعية » عادة العديد من التساؤلات التى تعرض لها الفلاسفة على مر التاريخ بدءاً من أرسطو . وفى القرن العشرين ازدادت التساؤلات حول علاقة الفن بالحياة وتشعبت فى ظل الفلسفات

اللغوية الحديثة والنظريات النقدية الجديدة من بنيوية إلى تفكيكية إلى سيميوطيقية ، إذ انصبت جهود هذه التيارات الفكرية جميعها على فحص علاقة الكلمة بالمعنى من ناحية وعلاقة المعانى بمعطيات العالم المحسوس من ناحية أخرى . ورغم أن هذه المشكلة قديمة قدم الفكر الإنسانى نفسه (بدءاً من التفسيرات المتعددة لافتتاحية **انجيل يوحنا** « فى البدء كان الكلمة » ، ومن تأملات أفلاطون حول الفكرة المطلقة فى علاقتها بالتجسيد الواقعى النسبى ، وتفريق (**هرقليطس**) بين الأسماء الحقيقية التى ترتبط ارتباطاً حتمياً ببعض المحسوسات والأسماء الزائفة التى ترتبط عَرَضاً بمحسوسات أخرى ، ومن تأمل سقراط لنفس المشكلة فى حواريته المعروفة باسم (**كراتيلوس**) — رغم أن هذه المشكلة قديمة قدم الفلسفة نفسها ، إلا أنها لم تتخذ هذه الأبعاد الواسعة وتتغلغل فى نسيج فكر عصر بأكمله كما فعلت فى القرن العشرين . إن (جيته) مثلا لم يكن يجد غضاضة فى أن يستبدل — فى ترجمته إلى الألمانية لجملة « فى البدء كان الكلمة » — لفظ « المعنى » بلفظ « الكلمة » ، إذ كان يرى أن المعنى يسبق التعبير اللغوى ولا يتشكل من خلاله كما يعتقد فلاسفة اللغة فى القرن العشرين وعلى رأسهم (فتجشاين) الذى اشتهر بمقوله : « أنت لا تعرف ما تعنى حتى تعبر عنه لغويا » . وكان (نيتشه) قد لخص حيرة القرن العشرين إزاء هذه المشكلة حين قال : **إن كل الموجودات تسعى فى نهاية الأمر لأن تصبح كلمات** — أى لأن تكتسب معناها عن طريق اللغة ، ثم قال فى موضع آخر . **إن كل كلمة لا تشير إلى وجود خارجى موضوعى بقدر ما تعبر عن رأى خاص أو نظرة شخصية**(٩) . وتتضح أبعاد

نيتشه



مشكلة طبيعة الصلة بين الوجود والكلمة إذا استخدمنا لغة القرن العشرين الجديدة — لغة السيميوطيقا — وسألنا أين يكمن المعنى ؟ هل يكمن فى العلامة نفسها ؟ أم فيما تشير إليه العلامة (اعتباطيا أى تعسفيا أو سببياً أو عرفيا) ؟ أم فيما تستثيره العلامة من معان قد تتصل أو لا تتصل بالمشار إليه المباشر ؟ وإذا استخدمنا « قطة » أفلاطون الشهيرة (فى مثاله التوضيحى لنظريته حول الأفكار المطلقة أو المعانى المثالية التى تسبق الوجود المادى) نستطيع أن نوضح المشكلة فى التساؤ ل التالى : فى غياب أية قطط واقعية هل هناك معنى للفظة « قطة » ؟ وإذا افترضنا غياب لفظة « القطة » تماما ، وهى اللفظة التى توحد كل القطط المختلفة على مر العصور ، وتنتقل بالوجود الواقعى النسبى المتغير للقطط جميعا إلى مستوى الثابت والمطلق — إذا افترضنا غياب لفظة « قطة » هل تفقد كل القطط الواقعية معناها « كقطط » ؟ لو كان أفلاطون معنا لأجاب بيقين شديد بأنه فى البداية كانت الكلمة . أما القرن العشرون فقد فقد هذا اليقين ، وثار الجدل ، وانصب فى مجال النقد أساساً على معنى « الواقعية » .

ولهذا فحين نتحدث عن واقعية نعمان عاشور ، علينا أن نحدد بوضوح ما نعنيه حتى نوفى الرجل حقه فنياً . لقد كان نعمان عاشور فناناً واقعياً ، بمعنى أنه كان يتميز بوعى حاد وعميق بحركة التاريخ والمجتمع واستطاع — وهذا هو المهم — أن يترجم هذا الوعى إلى تشكيل فنى دال ، لا يحيل إلى واقع معين خارجه ليكتسب دلالته بل تتخلق دلالته من طبيعة التشكيل الدرامى واللغوى نفسها . إن التشكيل الفنى فى مسرح نعمان عاشور يخلق عالماً من المعنى المتكامل (الذى يشتمل على العلامات ومدلولاتها معاً) والذى لا يحاكى الواقع بقدر ما يتجادل معه . ولهذا السبب استطاع كفنان فى **برج المدابغ** مثلاً أن يستشرف المستقبل بينما يتقنع بقناع المحاكاة لواقع حال . إن تميز نعمان عاشور الفنى لا يكمن فى « صدق محاكاته للواقع » — كما يذهب البعض (إذا كان ثمة معنى لهذا التعبير أو بقية من معنى فى ظل الفلسفات والنظريات النقدية الحديثة) ، ولكن تميزه الفنى يكمن فى قدرته على إيهامنا بأنه يقدم لنا مادته الخام (عناصر الواقع) كما هى دون تدخل منه — وهكذا فإن فن نعمان عاشور قد يبدو فى ظاهره بسيطاً وسهلاً للغاية ،

لكنه فى حقيقة الأمر صعبٌ وممتنع . فالكتّاب الواقعيون — عموماً — يمكن تقسيمهم إلى فئات وفق درجات الإبداع على ضوء نظرية (ريتشارد بيرس) فى تحليل العلامات . فإذا اعتبرنا العمل الفنى نسقاً من العلامات الدالة ، فسنجد (على أدنى مستويات سلم الإبداع من حيث هو خلق وتشكيل) الكاتب الواقعى الذى يحاكى الواقع بصورة فوتوغرافية — أى ، بلغة النقد الحديثة — الذى يقيم نسقاً من العلامات الدالة التى ترتبط ارتباطاً « أيقونيا » بمدلول خارجى ، وسنجد أيضاً الكاتب الذى يفرض على الواقع تفسيراً تعسفياً مسبقاً ويستخدم عناصر الواقع باعتبارها علامات يربطها ربطاً « إشارياً » تعسفياً بدلالات يتم طرحها تقريراً . وعادة ما نصف هذا النوع من الكاتب بالمباشرة والميل إلى التقرير . وعلى درجة أعلى من السلم الإبداعى نجد الكاتب الواقعى الذى يمكن أن نسميه بالكاتب « المجازى » (allegoric) الذى يرتبط عمله (كنسق من العلامات) ارتباطاً « رمزياً » بالعالم الخارجى (وتجد هذا الكاتب فى المسرحيات التى جرى العرف على تسميتها بمسرحيات « الإسقاط » . أما على قمة سلم الإبداع فى مجال الواقعية فتجد الكاتب الذى لا يحتاج عمله حتى يتبلور معناه إلى أية إحالة خارجية بل يصبح فيه نسق العلامات هو المعنى . وينتمى نعمان عاشور إلى هذا النوع الأخير من الكتاب . فهو قد يبدو فى ظاهرة « أيقونى » النزعة — أى يحاكى الواقع فوتوغرافيا (رغم أن الصورة الفوتوغرافية فى التحليل السيميوطيقى للعلامات قد أصبحت علامة معقدة) — لكنه فى حقيقة الأمر لا يصور بقدر ما يبدع عالماً قائماً بذاته .

وربما يحتاج التدليل على هذه النظرة إلى « واقعية » نعمان عاشور إلى تحليل مستفيض لأعماله ، وفق مناهج النقد الحديثة ، وهذا ما لا يتسع له المجال هنا — إذ يتطلب كتاباً — أو فى حقيقة الأمر كتباً عديدة . لكننا نستطيع أن نسوق بعض الأمثلة الموجزة التى تدلل على صحة هذه النظرة من عمل واحد هو **برج المدابغ** . فمسرحية **برج المدابغ** تقوم على فكرة **الإنتقال** وهى فكرة مهيمنة فى مسرح نعمان عاشور ، نلمحها فى تنويعات مختلفة فى معظم مسرحياته . وربما كان من الطبيعى أن تهيمن فكرة الانتقال (بمعنى الرحيل النفسى والجسدى) على مسرح رجل تشكل

وعيه فى ظل مرحلة انتقالية ـ بل مرحلتين فى تاريخ مصر الحديث : مرحلة الانتقال من مجتمع القيمة الموروثة (الاقطاع) إلى مجتمع القيمة المكتسبة عن طريق العمل (الثورة الاشتراكية) ، ثم من مجتمع قيمة العمل إلى مجتمع الاستهلاك والقيم التجارية .

إن فكرة الانتقال وما تفجره من صراعات نفسية وفكرية تمثل محور ثانى مسرحياته ـ وربما أفضلها ـ وهى الناس اللى تحت ويتم تفسير مدلولها الإيجابى من خلال تقاطع حركة رأسية (صعوداً أو هبوطاً) مع حركة أفقية بحيث تشكل هاتان الحركتان بنية النص الدلالية كنسق من العلامات (أى تنتظم كل الشخصيات والأماكن والدوافع فى المسرحية) وتشكل فى الوقت نفسه إطار تفسير الدلالة ـ أو معنى النص الذى يمكن تلخيصه (بصورة فجة) فى المواجهة والتقاطع والتعارض بين مجتمع الطبقات (الحركة الرأسية الصاعدة الهابطة) ومجتمع المساواة (الحركة الأفقية) . إن مسرحية الناس اللى تحت تجسد فى بنيتها الفنية وعى نعمان عاشور بالمرحلة الانتقالية التى مرت بها مصر حينذاك (والتى يمكن أن يمر بها أى مجتمع آخر) ومايكتنفها من صراعات ومعاناة . ولأن المسرحية تقيم بناءً من العلامات يشرح طبيعة المرحلة الانتقالية من داخله ، فإنها تنتهى نهاية مفتوحة على المستويين الأفقى والرأسى معا . فرجائى يظل معلقاً بين الهبوط والصعود ، ويظل الأب ساكناً على المستوى الأفقى بينما يتحرك الجيل الجديد على المستوى الأفقى إلى « مصر الجديدة » وهى تعبير غامض يُترك غامضاً عن عمد ، فهى كصياغة لغوية تحمل إشارة إلى الواقع (حى مصر الجديدة الواقعى) وإشارة إلى دلالة معنوية (هى الحلم أو الأمل) .

وفى مسرحية برج المدابغ التى تجسد فنياً طبيعة المرحلة الانتقالية الثانية ـ من مجتمع العمل إلى مجتمع التجارة والاستهلاك ـ تكاد الحركة الأفقية أن تختفى تماما ، وتهيمن الحركة الرأسية على البناء (وتتجسد استعاريا فى البرج ذاته الذى يصبح بناءً دلالياً يحمل مدلوله فى صورته) . إن الحركة الرأسية فى برج المدابغ تصبح حركة تسلق تهدف إلى الانفصال التام عن الأرض (عن الأصول والجذور فى مجتمع العمل الأفل) مما يهدد المجتمع الجديد بالتعلق فى الهواء ويطرح حتمية السقوط .

وفكرة الانتقال التى تشكل محور مسرحية برج المدابغ تتشكل مسرحياً فى المحاور التالية المتشابكة :

١ - الانتقال مكانياً (أفقياً) من السلخانة إلى الدقى ، و (رأسياً) عبر أداور البرج من أسفل إلى القمة .

٢ - الانتقال من نمط اقتصادى قائم على العمل يرتبط بالمكان الأول (المدبح) إلى نمط يقوم على التجارة الاستهلاكية الاستغلالية ويرتبط بالمكان الثانى (الدقى) . ويفرز التغير فى « البنية التحتية » لواقع المسرحية (تغير البيئة ونمط الإنتاج) تغيراً فى « البنية الفوقية » (القيم والمفاهيم المنظمة للعلاقات) ويتمثل فى :

٣ - انتقال القيمة من العمل إلى الكسب السريع المربح .

٤ - غياب الروابط الإنسانية والأسرية وتحول قيمة الحب إلى ما يشبه الدعارة .

وتفصح البنية الفوقية الفاسدة هذه عن نفسها فى لغة الحوار . ففساد الفكر يتجسد فى فساد اللغة الذى يتجلى فى المسرحية فى استخدام الشخصيات فى مواقع كثيرة لكلمات من سياق دلالى معرفى معين فى سياق دلالى معرفى مخالف تماماً : كاستخدام الكلمات التى تنتمى إلى سياق التجارة مثلاً فى سياق التعبير عن الحب أو العاطفة الأسرية أو الوطنية ، ومثل استخدام الكلمات التى تنتمى إلى سياق العمل فى سياق الخلل العقلى . ويكفى أن نسوق مثالاً أو مثالين للتدليل على هذه السياسة اللغوية فى تشكيل الحوار التى يتبعها نعمان عاشور فى برج المدابغ :

فى الفصل الأول يدور الحوار التالى بين عصام وحنفى :

حنفى : إيه دا !! ياعصام !!

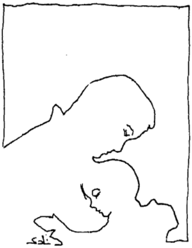
عصام : دلائل الخيرات التجارية بتاع أبويا أيام العطارة فى المدبح

حنفى : انت بتخرف ياعصام !!

عصام : ياحبيبى إحنا أهم شىء عندنا فى بوتيك فخم زى ده .. حاجه بيسموها الفنش .. عارف يعنى ايه الفنش ؟ !

حنفى : الترتيب والنظافة .

عصام : لا .. دى مش الفنش .. دى القاعدة .. انما الفنش التجارية .. يعنى زغللة العنين .. وراها على طول .. لحس العقول .. وبعدها بخطوة أكل المخ .. وفى الآخر .. تنصنيف الجيوب .



إننا إذا تأملنا الحوار . السابق ـ ولو كوحدة منفصلة ـ نلمح الخطوات التالية :

١ - أولا : طرح كلمة أجنبية (هى « الفنش » ـ أى « التشطيب » بالعربية) تحتاج بحكم موقعها فى سياق عربى إلى تفسير .

٢ - يطرح حنفى إطاراً تفسيرياً لها يتصل بالعمل والانتاج يسميه عصام « بالقاعدة » .

٣ - يطرح عصام اطاراً تفسيرياً يختلف عن « القاعدة » تماما ويلقبه بإطار التفسير « التجارى » .

٤ - يغير عصام إطار التفسير العادى لكلمة التجارة ليعطى معنىً خاصاً لكلمة « التجارية » وما تشير إليه من قيم فاسدة (أو مفيدة ومربحة فى رأيه) . أما سياق الدلالة العادى لتفسير كلمة تجارة فينتمى إلى نمط اجتماعى إنتاجى سليم يشير إليه عصام حين يقول : « دلائل الخيرات التجارية بتاع أبويا أيام العطارة فى المدبح » ـ وأما السياق الجديد فهو سياق الخلل والجنون : « زغللة العينين ، لحس العقول ، أكل المخ » . ويتجسد التقابل والتعارض بين السياقين الدلاليين مكانيا فى التقابل بين المدبح والدقى ، بين دكان العطارة و « البوتيك » ، وقيميا بين « الترتيب والنظافة » (تفسير حنفى للكلمة الغريبة فى ضوء المعنى الحقيقى لكلمة التجارة المتمثلة فى المدبح ودكان العطارة) وقيم التدليس والخداع (تفسير عصام لنفس الكلمة فى سياق الخلل والجنون الذى يفضى إلى سياق السرقة : « تنضيف الجيوب ») .

وفى نفس الفصل من المسرحية يدور الحوار التالى بين حنفى ومدام دولت حول

عودة البطل المحارب عصام الذى فقد ساقه فى الحرب :

حنفى : يامدام دولت .. الرائد هشام رجع !! عارفة يعنى إيه رجعة هشام ؟

دولت : يعنى فيه متغيرات سكنية .. أدهى وأمر من المتغيرات الدولية ذاتها . ولازم تتدرس وتتفهم فى ضوء سيادة القانون .

إن السؤال الذى يطرحه حنفى ، يتطلب إجابة تنتمى إلى سياق دلالى معين ، ينتمى إلى منطقة العواطف الوطنية والشخصية . لكن إجابة دولت تستحضر سياقات دلالية معارضة واضحة .

وعندما يعود هشام ، ويدخل نسيج واقع المسرحية كعنصر جديد يجب انتظامه فى البنية التسلقيه الفاسدة ، نجد الحوار التالى بين الإبن (العنصر الجديد الوافد) والأب (القوة الدافعة والمشكلة فى البنية التسلقية ، التى تحكمها الحركة الرأسية الصاعدة) :

سلامة (الأب فى فيلته على سطح البرج) : خليكوا فى الهوا .

هشام (الإبن) : لا يابابا .. احنا حننزل أحسن .

والحوار يطرح هنا فى بلاغة وإيجاز شديدين :

١ - محاولة امتصاص العنصر الجديد فى حركة البنية الصاعدة .

٢ - تقييماً ساخراً لطبيعة البنية الصاعدة كبنية هشة تفتقر إلى الجذور والقاعدة الراسخة فهى « فى الهوا » .

٣ - حركة هابطة إيجابية نحو الجذور تعارض مبدأ الحركة التسلقية (« ننزل أحسن ») .

وتعبير « فى الهوا » يبرز بالحاح فى الفصل الثانى من المسرحية خاصة فى مواقع درامية هامة مثل لقاء الإبن بأبيه ولقاء الأب بعشيقته ويطرح فى كل مرة نسقين متعارضين لتفسير الدلالة أحدهما إيجابىّ القيمة والآخر سلبىّ . فهو يعنى (إيجابياً) الارتفاع ، و (سلبيا) التعلق وحتمية السقوط .

ويتضح هذا التقاطع الساخر لنسقى الدلالة فى تفسير كلمة « الهوا » حين تقول دولت فى الفصل نفسه ، وهى « تستنشق الهواء بعنف وتزفر فى شغف » (كما تقول الارشادات المسرحية) : « الله .. الهوا حلو ... ! » ثم تكرر بعد عدة سطور تكشف عن طبيعتها الاستغلالية التسلقية :

« داحنا على الهوا طوالى » ، ثم تضيف : « هنا حتبقى مصر كلها تحت رجلينا » . إن تعبير « على الهوا » فى هذا السياق المباشر يعبر عن الثقة فى حركة التسلق (القيمة الإيجابية المتمثلة فى مبدأ القوة « تحت رجلينا ») ولكن التعبير حين يفسر فى سياق الدلالة الذى تطرحه بنية العمل الكامل يكتسب دلالة سلبية هى الفساد وحتمية السقوط .

وفى نفس الفصل نجد مثالاً آخر لمبدأ المفارقة الساخرة فى صياغة الحوار ، التى تنشأ من طرح كلمات ترتبط بسياق دلالى معين فى سياق مخالف بحيث يولد الخلاف المعنى الحقيقى للنص :

دولت : هو أنا لما أبقى آجى لك شقتك .. مش أحسن ما أنت تجيلى شقتى زى ما بنعمل ؟!!

سلامة : لامش أحسن .. معروف انى باجيلك فى شغل !

دولت : وأنا برضه ما أنا حابقى جيالك فى شغل !! ما هو كله شغل ياعمر !!

إن كلمة « شغل » تطرح هنا فى سياقين دلاليين متعارضين ـ سياق العمل والتكسب ، وسياق الحب ـ وينتج عن التعارض دحض المعنيين معا ، فلا الحب يظل حباً فى عملية التسلق ، ولا « الشغل » يظل عملاً بل يصبح كلاهما دعارة فى « دليل التجارة الاستهلاكية العصرية » كما يسميه عصام فى المسرحية .

وأخيراً فأرجو أن أكون قد دللت عن طريق هذه الأمثلة القليلة على أننا لا نحتاج فى أدراك دلالة مسرحيات نعمان عاشور كأبنية دلالية إلى واقع خارجى يفسر معناها . فالمعنى فى مسرحياته يتولد من طبيعة التشكيل الفنى واللغوى ذاته ـ وفى ضوء هذه الحقيقة ، وبهذا المعنى ، يمكننا ـ بضمير مستريح ـ أن نطلق صفة « الواقعية » على مسرح نعمان عاشور دون أن نجحفه حقه كفنان خلاق مبدع ◆

الهوامش

(١) مسرح نعمان عاشور ـ الجزء الثالث ـ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص . ٢٦٦ .

(٢) انظر :

V. Woolf, "Mr. Bernett and Mrs. Brown", **Collected Essays,** 1, (Lordon, 1966).

وقد حاولت فرجينيا وولف فى هذا الموضع وفى مقالات نقدية أخرى ارساء مفهوم جديد للواقعية فى الراوية يعتمد على أفكار الفليسوف الفرنسى هنرى برجسون عن الزمن النفس وتيار الوعى ، ووصفت رواية البحث عن الزمن الضائع للكاتب الفرنسى (بروست) بأنها تمثل الواقعية الحقيقية . ويستطيع القارىء أن يرجع إلى هذه الآراء فى :

"Modern Fiction" **Collected Essays, 2,** London, 1966

A Writer,s Diary, London| 1969.

(٣) انظر :

Stephem Heath, "Realism, modernism, and Language —— Consciousness", **Realism in European Literature, ed. N. Boyle and M. Swales, Combridge University press, 1986.**

(٤) انظر :

J. R. Stern, **On Realism,** London, 1973, p.87.

يقول (ستيرن) أيضاً فى كتابه هذا إن الواقعية تراث طويل ممتد يتخذ فى كل عصر شكلاً جديداً مخالفاً . وهو يعرف الواقعية كنظرة إلى العالم تمثل توجهاً فكرياً معيناً يلى أسلوباً معيناً فى الكتابة أو التناول الفنى . فالواقعية كنظرة للعالم تركز على الأشكال التى تتخذها معطيات العالم المحسوسة ، وعلى العلاقات التى تنتظمها فى أنظمة عاملة ، وتفسر العالم وفق منطق السببية ، والفعل ورد الفعل ، وعلاقة المحسوس بالظرف المكانى والتاريخى . وتجسد هذه النظرة موقفا فكرياً يتسم بالنزعة الديمقراطية ووضع العالم المادى ـ عالم المحسوسات ـ فوق العالم الغيبى ـ عالم المثاليات . والواقعية كأسلوب كتابة أو تشكيل فنى تتسم بالمنظور البانورامى الشامل وتسعى للتوفيق بين النزعة الإبداعية والواقع .

(٥) أنظر :

Roland Barthes, S/Z ; trans. by Richa rd Miller, New york, 1974. p. 80

وتمثل هذه النظرة محوراً جوهرياً فى المنهج « التفكيكى » الحديث الذى تطور من البنيوية والذى يهتم اهتماماً شديداً بتحليل فعل « القراءة » ـ قراءة أى نص باعتباره عملية إحالة إلى نصوص أخرى لا إلى واقع خارج اللغة . فتجد مثلا نفس الفكرة تتردد فى كلمات جاك دريدا ـ أبو التفكيكية ـ حين يقول « إن فعل القراءة لا يمكن أن يتخطى النص إلى شىء خارجه .. ولا يمكن أن يشير إلى أية أحداث خارج اللغة .. ليس هناك أى أطار لتفسير النص خارج حدود اللغة » . انظر :

J. Derrida, Of Grammatology, trans. J. C. Spivak; London, 1978, p. 158

(٦) :

Stebhen Heath, **Op.cit, p. 116.**

(٧) انظر :

Erich Auerbach, **Mimesis,** translated by willard Trask, (New york, 1957).

(٨) فى المرجع المذكور آنفا ، ص : ١١٦

(٩) انظر

Erich Heller, "Notes on Language, its de construction, and on tanslating", in **Realim in European literature, pp. 1—11.** ◆

نعمان عاشور الذى يعرف ...!!

عبد المجيد شكرى



نعمان عشور .. الرجل .. الكلمة .. الموقف .. الالتزام .. العمل .. النضال .. الحرية .. الحياة .. الواقع .. المستقبل ..

نعمان عاشور ابن مصر ، الذى تغلغلت فيه روح مصر حتى النخاع .. المنحاز دوما الى جانب الكادحين ، الذين يتشرب خبزهم دوما بالعرق ..

نعمان عاشور الذى يعرف ...

يعرف الحقيقة كل الحقيقة ...

يعرف حقائق العصر ...

يعرف أغوار النفس الإنسانية ...

يعرف أغوار نفس الإنسان المصرى مهما اختلفت الطبقة التى ينتمى اليها ..

يعرف حقيقة الاقطاع وبشاعته ..

يعرف جشع الرأسمالية وقوتها التدميرية ..

يعرف الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة .. الدنيا .. والعليا .. بعيوبها وتطلعاتها ..

يعرف طبقة الكادحين المطحونين الذين تسحقهم اقدام كل طبقة تعلوهم فى سلم المجتمع المزيف المصنوع .

إنه نعمان عاشور الذى يعرف ..

يعرف أن المستقبل رهن بأن نعرف جميعا الحقيقة ..

ويعرف أننا لن نعرف إلا إذا تعرينا جميعا أمام أنفسنا وفى وقت واحد .. فنرى كم هى كريهة أوجه الأنانية والجشع والتسلق والجبن والرياء والنفاق .. وكم هى أكثر بشاعة أوجه مصاصى الدماء .. سارقى عرق الكادحين ..

وهكذا اختار نعمان عاشور المسرح ميدانا لكفاحه .. ميدانا يعرض فيه مختلف طبقات المجتمع .... ونتعرى جميعا .. خلال مسرحياته الاجتماعية النقدية .. وحتى عندما يتحول الى التراث .. أو التاريخ .. أو الدراما التسجيلية ..

وهكذا ظل هو نعمان عاشور ...

نعمان عاشور الذى يعرف ... !!!

مرحلة زاخرة بالأحداث

كان مولده فى مركز ميت غمر بمحافظة الدقهلية على مشارف محافظة الغربية فى قلب دلتا النيل عام ١٩١٨ .. الجد رجل من رجال الدين البسطاء .. والأب من الطبقة العاملة .. من الحرفيين الكادحين .. بينما الفترة زاخرة بالأحداث الجسام .. وجاء الابن نعمان ليصبح أمل الجد .. وأمل الأب معا .. كان الجد محبا للأدب والعلم . وكانت السياسة جزءا من هذه المرحلة الحبلى بالأحداث .. الحماية البريطانية معلنة منذ ١٨ ديسمبر سنة ١٩١٤ والخديو عباس حلمى الثانى معزول فى المنفى ويعين الانجليز السلطان حسين كامل مكانه ثم من بعده السلطان أحمد فؤاد الذى يقول فى خطاب توليه العرش سنة ١٩١٧ !

ـ نعلم رعايانا أننا قد تولينا بالاتفاق مع الدولة الحامية عرش السلطنة المصرية . وتعيش مصر .. ويعيش ريفها هذا المناخ المجلل بالعار .. العائدون من السخرة فى الجيش الانجليزى يحكون قصصا بشعة عن معاناتهم ومع ذلك نسمعهم يرددون مع سيد درويش :

سالمة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة

شفنا الحرب وشفنا الضرب وشفنا الديناميت بعينينا

مهما يكون كله يهون إلا وطنا ما يهونش علينا

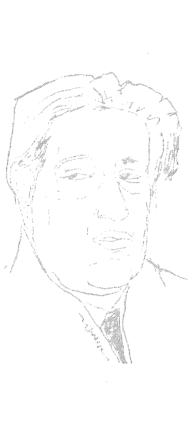
عام ١٩١٨ .. العام الذى ولد فيه نعمان

عاشور تجاوز فيه عدد الوفيات عدد المواليد واندلعت ثورة ١٩١٩ . . وبدأ جمع توقيعات الفلاحين لتوكيل سعد زغلول عنهم . مدينة زفتى المجاورة لميت غمر تعلن استقلالها والحكم الجمهورى بها . . سعد زغلول يعتقل فى ١٨ مارس سنة ١٩١٩ . . ويستمر النضال . . ثم تجهض الثورة . .

وتستمر المطالبة بالاستقلال . . الدعوة لمقاطعة البنوك البريطانية ومقاطعة المنتجات الأجنبية فى ٢٣ يناير سنة ١٩٢٢ . . . واعلان استقلال مصر فى ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وصدور دستور سنة ١٩٢٣ وانهاء الحماية وبدء الحياة النيابية فى ١٥ مارس سنة ١٩٢٤ . . ثم المفاوضات من أجل الجلاء . . ويسقط دستور ١٩٢٣ . . ويأتى دستور ١٩٣٠ . . . ثم العودة الى دستور ١٩٢٣ . . ثم مصرع السردار سيرلى ستاك حاكم السودان بالقاهرة فى نوفمبر ١٩٢٤ . . تعطيل الحياة الدستورية تماما سنة ١٩٢٨ . . ثم ثورات الجامعة سنة ١٩٣٥ . . ثم معاهدة ١٩٣٦ والغاء الامتيازات . . العام الذى التحق فيه نعمان عاشور بالجامعة . فى قلب هذه الأحداث كانت نشأة نعمان عاشور . . طفولته . . وحياته . . وشبابه . . وهكذا رأيناه ينهل من كتب التراث . . وعيون الأدب . . وكتب التاريخ . . ويقرأ طه حسين والعقاد . . والمازنى . . والحكيم . . ويهتم اهتماما خاصا بدراسة تاريخ مصر . . ونضالها عبر العصور . . وتقتطع الأسر : الكادحة من مواردها الضئيلة ما يكاد يكفى الشاب المتطلع إلى العلم والمعرفة . . ولم تبخل عليه بتحقيق حلمه فى الالتحاق بالجامعة . . وفى كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية حيث توفرت له فرص دراسة الأدب المسرحى والتقى بأستاذه الدكتور محمد مندور الذى تأثر به وبفكره الاشتراكى أيما تأثير وكان اهداؤه لمسرحيته « بلاد بره » لاسم الدكتور محمد مندور ذا دلالة خاصة . . . المسرحية التى يكشف فيها الطبقات الجديدة التى تحاول زعزعة الفكر الاشتراكى والمكاسب الاشتراكية قبل هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ إذ يقول :

— إلى الروح الحانية التى فارقتنا ولم ترفرف فوقنا بجناحين خافقين إلى روح أستاذنا وفقيدنا . . .

إلى أطهر قلب وأنضج عقل وأنقى ضمير وأثبت فكر وأشرف من أنبتته حياتنا الثقافية على مدى نصف قرن .



د . محمد مندور

إلى روح راحلنا الكبير الدكتور محمد مندور .

أهدى هذا الجهد . .

إليك فى قبرك وقد فارقتنا على غير موعد . .

إليك يا أصدق وأخلص من ناضل فى سبيل الكلمة التى تخدم حياتنا نحو مستقبل أفضل . . .

إليك يا مندور وإلى ذكراك الندية العطرة التى لا تنسى أهدى مسرحيتى « بلاد بره » .

كما تأثر كثيرا بأستاذه الانجليزى دكتور هاورت الذى كان يحمل فكرا اشتراكيا تقريبا . . وتفتح عقل نعمان عاشور على روائع المسرح العالمى . . وخلاصة الفكر الاشتراكى . . وقرأ تشيكوف وأبسن وجوركى . . واندمج فى صفوف الحركات التقدمية بين شباب الجامعة . . وواصل مسيرة نضالية ضد الاستعمار والظلم الاجتماعى . . ودخل السجن أكثر من مرة .

من الوظيفة الى بلاط صاحبة الجلالة

التحق نعمان عاشور بعد تخرجه بوظيفة حكومية بوزارة الشئون الاجتماعية لكنه كان قد بدأ يشق طريقه فعلاً فى عالم الأدب والفكر وبدأ بنشر مقالات عن أدب أنطون تشكوف . . ومكسيم جوركى وهنريك ابسن وسارتر وشومان كما عمل محررا فى مجلة الميزان « الاديب المسرحى » وظهرت له دراسات متطورة فى الأدب والفن تعتمد على رؤ ية مستقبلية لواقعنا الأدبى والفنى ، كما كتب القصة القصيرة ونشر بعضا منها تحت عنوان « حواديت عم فرج » تحمل فكره التقدمى ورؤ يته لواقع الجماهير . . ثم ترك الوظيفة الحكومية ليعمل بالصحافة . . وترأس تحرير مجلة للأطفال باسم « كروان » كانت تصدر من دار التحرير للطباعة والنشر ثم استقر بها المقام فى دار أخبار اليوم وعشنا مع عاموده اليومى فى أخبار اليوم حتى الرحيل .

ثورة يوليو وتحقيق أحلام الشعب :

لقد جاءت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ لتحقق أحلام شباب مصر فى القضاء على الاستعمار والحكم الملكى والاقطاع وتخطو خطوات واسعة نحو تحقيق العدالة الاجتماعية وقهر الاستقلال . . فألغت الألقاب . . وأصدرت قوانين الاصلاح الزراعى . . وقانون المساكن وتخفيض الايجارات وحل مجالس إدارات الشركات وتأميم البنوك . . وهكذا لم يعد هناك مجال لكتابات ثورية ملتهبة تتسم بالعنف الثورى أو الدعوة إلى كفاح مسلح أو ثورة شاملة ضد قوى القهر . . فالثورة قد تعهدت بهذه المهمة وزمام المبادرة فى أيديها . . وبقى أن يجدد نعمان عاشور موقفه بعد أن اختار المسرح وسيلة مثلى للتعبير عن أفكاره . لكن أية أفكار من الممكن أن يتناولها ؟ ماذا يقول والثورة تشق طريقها ؟ لكن الأخطار بالثورة ومسيرتها من كل جانب أخطار من داخلها . . وأخطار من خارجها . . ويعيش نعمان عاشور مرحلة الثورة كاملة . . منذ بداياتها سنة ١٩٥٢ حتى هزيمة ١٩٦٧ ثم رحيل عبد الناصر سنة ١٩٧٠ ثم عصر السادات وحرب ١٩٧٣ ومعاهدة : كامب ديفيد والسلام مع اسرائيل ثم عهد مبارك والتعددية الحزبية وخطوات واسعة على طريق حكم ديمقراطى سليم .

ماذا يقول الرجل الذى يعرف ؟ :

ماذا يقول نعمان عاشور ؟

نعمان عاشور الذى يعرف . . !!

إن نعمان عاشور له الحق فى أن يتحدث عن تجربته المسرحية . . له الحق فى أن يحكى

عن فكره الواعى وهو يتحدث فى مقدمات بعض مسرحياته وفى كتابه الفذ « المسرح حياتى » .

لكن يظل للنقد الحق كل الحق فى أن يقول ما يؤيد .. أو ما يخالف ما يقوله الكاتب نفسه ... إن النقد هنا قد تكون له نظرة أوسع وأشمل ... إنه يشرح ويفسر ويستكشف .. وعلى استقراء فى بدء التاريخ وتلك المسرات الطويلة .. نعيد قراءة ما أبدع نعمان عاشور من مسرحيات .. وأنا من جيل عاصرها ... وعاصر مولدها منذ البدايات الأولى على خشبة المسرح الحر على مسرح دار الأوبرا سنة ١٩٥٥ .

ـ لقد اختار نعمان عاشور النقد الاجتماعى مجالا لنشاطه الابداعى ، وهكذا جاءت مسرحياته ذات النهايات المفتوحة والتى لم تخل قط من رؤية سياسية واضحة تربط بذكاء بين الواقع الإجتماعى والظروف السياسية والاقتصادية المصاحبة لهذا الواقع ، كما يربط بذات القدر من الذكاء بين ذلك الواقع الاجتماعى والظروف النفسية والفلسفية والفكرية المصاحبة لهذا الواقع ، وهو حين يترك نهايات مسرحياته مفتوحة غالبا .. فإنما ينشد الفعل والحركة .. حركة أبطاله نحو الأمام من خلال تبصيرهم بواقعهم وادراكهم الحر بضرورة التغيير .. تغيير أنفسنا حتى لاتضيع مكاسبنا التاريخية التى حصلنا عليها من خلال كفاح مرير طويل توجته الثورة ؟ .. ثورة ٢٣ يوليو بتحقيق آمالنا جميعا .. إنه يجعلنا نقف فى مواجهة كاملة مع الواقع ونستشرف المستقبل من خلال ما نصل إليه من قناعات .

فهم واضح لطبيعة الطبقات

إنه حين يعرض لنا ذلك الصراع القائم بين الطبقات ، إنما يصدر فى كتاباته عن فهم واضح لتاريخ تكوين الطبقات فى مصر .. فالطبقات لم تتعدد ولم تتشكل أبدا طبقا للمفهوم الغربى أو ما عرفه الغرب عن الطبقات طبقة الاقطاعيين ليست هى بذاتها تلك الطبقة التى كانت تملك الأرض بما عليها من بشر وحيوانات ونبات وجماد .. لم تكن لدينا ألقاب نبيلة تتوارثها الأجيال .. إن ملكية الأرض الزراعية لم تتحدد معالمها إلا مؤخرا وفى عهد اسماعيل .. الخديو يرضى عن شخص فيمنحه الضياع الواسعة ويتحول الشخص الى مالك كبير لكن أفراد



أسرته يظلون من المعدمين .. ليست هناك عائلات تتوارث الأفكار وتجرى فى عروقها الدماء الزرقاء .. إنه ما نعرفه الى اليوم فى ريفنا باسم الفرع الغنى .. والفرع الفقير .. الطبقة الوسطى لم تتشكل ملامحها بوضوح إلا مع الحرب العالمية الأولى وتكون الثروات وظهور طبقة الموظفين وانتقال الأفراد من طبقاتهم الدنيا الى الطبقة الوسطى الصغرى خاصة عندما يحصل ابن من الأبناء على مؤهل جامعى .. فهو من طبقته ويعيش فى بيت واحد مع أسرة متواضعة من طبقة أدنى .. ويحدث الصراع صراع القيم والمثل والتطلعات داخل الأسرة الواحدة .. وبين أبناء الطبقة الواحدة ... ومن خلال هذا الفهم الواضح كان نعمان عاشور يرسم أبناء شخصياته .. بل هو يتركها تتحرك وتنطق وتعبر طبقا لوضعها الطبقى والظروف المحيطة بها .. وقد لا ترى أحد أبناء الطبقة يدافع عن طبقته لمجرد أنه ينتمى إلى تلك الطبقة بل نجده يتصرف طبقا للموقف ذاته ولحركة المجتمع من حوله وهذا يؤكد خرافة وجود الطبقات عندنا فى مصر طبقا لمفهوم محدد يستند الى قواعد علم الاجتماع ، فالمجتمع فى مصر يخضع لديناميكية مستمرة يسهل منها دائما انبعاج الطبقات وتلاحمها .. ترى هل هناك خادمة لا ترى أنها أحق بالزواج من زوج السيدة التى تعمل فى بيتها ؟ وإذا حدث .. كم يكون الانتاج سريعا مع النقلة الحضارية والاجتماعية .. وكم تكون الصورة أوضح فى ريف مصر .

فهم واضح للواقعية النقدية

وعندما اختار نعمان عاشور الواقعية النقدية مجالا لابداعه ، جاء هذا الاختيار أيضا عن فهم واضح للواقعية بعيدا عن أى خلط بين الواقعية والطبقية وهو مجال للخلط يسقط فيه الكثيرون من المبدعين ، ونراه أيضا على وعى كامل بالنقدية الاشتراكية المتفائلة التى تؤمن ببقاء الروح الانسانية وأن عناصر الخير فى الانسان تنتصر فى النهاية دائما ... ونراه على وعى كامل بالنقدية الغربية المتشائمة التى تعتمد على فلسفة هوبز التى تقول : « الانسان ذئب ضار على أخيه الانسان » وهو قد نبذ الطبيعة التى تقدم شرائح المجتمع كما هى دون رؤية خاصة بالمبدع فالذكاء والميول والغرائز والعواطف كلها ثوابت يتحرك الانسان فى إطارها والمبدع هنا محايد تماما لا رأى له فيما يحدث .. بينما فى الواقعية نجد الرؤية الخاصة بالمبدع نجد رأى المبدع واضحا فيما يجرى من أمور .. ونعمان عاشور قد نبذ أيضا بالضرورة ذلك المفهوم الرومانسى القديم للقدر التراجيدى الذى يتحكم فى مصير الانسان .. ومع ذلك فإن واقعية نعمان عاشور جاء فريدة فى بابها .. إنها ليست الواقعية النقدية الاشتراكية المتفائلة ... وليست بالواقعية النقدية الغربية المتشائمة .. وليس من المغالاة أن نقول إنها واقعية خاصة أبدعها نعمان عاشور فى لبنة مصرية صميمة ونحن نجده هو نفسه فى داخلها ، آراؤه واضحة تمام الوضوح ، وهو يترك شخصياته تتصرف طبقا للمواقف التى يحركها صراع الطبقات أو الصراع داخل الطبقة الواحدة .. وهو يعرض أمامنا حقائق الموقف ويكشف أمامنا كل الحقائق ، إنما يضعنا وجها لوجه أمام مسئولياتنا وكأنه يقول : وماذا بعد ؟ !! ماذا تنتظرون ؟ هل هذا هو ما ترضون عنه ؟ هل تعرفون ماذا ينتظركم من مصير إذا لم تتحركوا وأغمضتم العيون ؟ إننا على غير ما نراه عن بريخت ننفعل مع الشخصيات .. وقد نتعاطف معها .. قد نكرهها .. وهذا يخالف الملحمية فى شكلها البريختى .. لكن واقعية نعمان عاشور تقترب من هذه النظرة الملحمية ويدعم ذلك تلك النهايات المفتوحة لمسرحياته .. إننا نجد أنفسنا فعلا أمام مسئولياتنا .. نفكر ونتدبر ونصدر أحكامنا الشخصية ..

ونتحرك .. ولهذا فنحن لا نجد الحبكة المسرحية أو العقدة والحل الارسطية .. ومع ذلك فالصراع موجود فى مسرحيات نعمان عاشور .. صراع الطبقات .. والصراع كما هو معروف لدى علماء الاجتماع صراع يقوم عادة حول القيم أو المكانة أو القوة أو المواد ولا يكتفى

المتصارعون على الفوز بامتياز معين . . بل يتعدى طموحهم الى اخضاع الخصوم ، ومثل هذا الصراع الطبقي يكون عادة مصحوبا بمشاعر الكراهية ، وهنا تعلو الصيحة التي يعلنها عاشور عندما يضع الحقيقة سافرة أمامنا لتصبح نحن بدورنا . . وماذا بعد ؟!!

إننا إذا تناولنا أعمال نعمان عاشور باعتبارها مجرد مسرحيات اجتماعية نقدية تقدم شرائح من المجتمع وصراعا بين طبقات ونزعنا منها ذلك الهدف التحذيري الحيوي الفعال الذي يضعنا جميعا أمام مسئولياتنا تجاه الحفاظ أولا وأخيرا على مكاسبنا الاشتراكية وما حققته لنا ثورة ٢٣ يوليو من انجازات . . إننا إذا نزعنا هذه الحقيقة من مضمون مسرحيات نعمان عاشور نكون قد أفرغنا تلك الأعمال الخلاقة الكبرى من كل محتواها .

ونعمان عاشور عندما يرسم خطوط الصراع الطبقي في مسرحياته ، إنما يرسمه أيضا بعيدا عن المفهوم العالمي لهذا المصطلح . . فالصراع في مسرحياته لا يمثل كفاحا طبقيا يتضح فيه العداء الناتج عن تباين المصالح الاقتصادية بوجه خاص فهو ليس نضالا بين طبقات تناقضت مصالحها . . فقد حسمت ثورة ٢٣ يوليو مثل هذه القضايا ، ولم يبق من أثر لهذا الصراع إلا رواسبه التي يستغلها نعمان عاشور ببراعة في اطلاق صيحاته التحذيرية وصيحاته التنويرية لكي تتعرف كل طبقة على عيوبها التي قد تؤدي الى انهيارها . .

وقد تؤدي الى عودة تسلط الطبقات العليا وعودة امتيازاتها وشرورها . . ولكي يتمسك الجميع بحقوقهم وينطلقوا من أجل مستقبل أفضل . ونحن حين نصل الى هذه النتيجة وذلك الحكم على أعمال نعمان عاشور إنما نستشف ذلك صراحة من أقوال نعمان عاشور نفسه . . فهو ينشد دائما النظرة المستقبلية ويؤكد على أهمية الدور الذي تلعبه شخصياته في خدمة التطور نحو المستقبلية . إنه يقول عن مسرحه :

ــ ومن مواصفات المسرح الذي اكتبه فوق طابعه الاجتماعي الخالص والذي يجنح بي الى الواقعية اللاصقة ، انني أقيم دعائمه على عنصرين رئيسيين أولهما الارتباط الموضوعي الدائب بالتطور الاجتماعي لحياة البيئة المحلية وبالتالي فإني أسجل اطارها المرحلي محاولا أن أستشف ما وراء حقائقها الموضوعية وفي نفس الوقت تفاعل وصراعات وامتدادات أحداثها مدفوعا بنظرة مستقبلية دائما .

وثانيها رسم الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاحمها مع التطور الحادث وتفاعلها بكيانها الذاتي والاجتماعي أي فرديتها الانسانية والنفسية ووضعها الطبقي مع واقع الحياة المحلية في الاطار الشامل للعصر الذي نعيشه مع التركيز المتلاحق على قيمة الشخصية واهمية الدور الذي تلعبه في خدمة التطور نحو المستقبل .

وحول الصدق الموضوعي والخاتمة المفتوحة التي تضعنا أمام مسئولياتنا يقول :

ــ والمسرح في النهاية يقوم على أساس رسم الشخصيات الدرامية المستلهمة من الواقع الحي ، وذلك هو المحك الأساسي للواقعية التي لا تلزمني بأن أخضع لدواعي الصنعة الدرامية بقدر ما أخضع للصدق الموضوعي في رسم الشخصيات وخلق الأحداث التي تكون البناء الدرامي وتنتهي به دائما إلى خاتمة مفتوحة كما هو الحال في كل مسرحية .

من المغناطيس حتى حملة تفوت ولا شعب يموت

لقد خلف لنا نعمان عاشور انتاجا وفيرا من المسرحيات،بدأها بمسرحية المغناطيس التي قدمها المسرح الحر على مسرح دار الأوبرا في اكتوبر سنة ١٩٥٥ ثم اعاد صياغتها باسم « عطوة افندي. . . » ثم مسرحية « الناس اللي تحت » التي قدمها المسرح الحر أيضا في أغسطس ١٩٥٦ ثم قدم له المسرح القومي مسرحية « الناس اللي فوق » ١٩٥٧ - ١٩٥٨ ثم « سيما أونطة » ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، ثم « صنف الحريم » ١٩٦٠ - ١٩٦١ ثم « عيلة الدوغري » ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ثم « وابور الطحين » أغسطس ١٩٦٤ ثم تتابعت أعماله المسرحية . . « بلاد بره » مايو ١٩٦٧ « برج المدابغ » اثر حادث أليم « مولد وصاحبه غايب » - الجيل الطالع - ثلاث ليال - رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم - لعبة الزمن - وأخيرا حملة تفوت ولا حد يموت . . بينما صدرت له عدة أعمال من الدراما الوثائقية من بينها مسرح يعقوب صنوع موليير مصر . . وفجر المسرح المصري والمويلحي وحديث عيسى بن هشام وعشرات من الأعمال الإذاعية من الدراما الاذاعية والدراما الإذاعية التسجيلية والوثائقية ومسرحية « سر الكون » . . تلك المسرحية التي كتبها بعد هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ وجمع فيها بعض أهم شخصيات مسرحياته السابقة في تجربة فنية فريدة ليبرز ما طرأ على هذه الشخصيات من تحولات مع مرور الزمن وحلول الهزيمة .

الناس اللي تحت

إننا في مسرحية الناس اللي تحت . . نلتقي بمجموعة من الأشخاص تعيش في بدروم عمارة تمتلكها الست بهيجة هانم الثرية والتي يحرضها زوجها الثاني المتسلق المستقل مرزوق بك الصعيدي على طرد السكان من أجل إقامة مشروع تجاري . . وسكان البدروم « رجائي » أرستقراطي لم يعد قادرا على الوفاء بمستلزمات ارستقراطيته أمام التحولات الثورية الجديدة في المجتمع . . وعبد الرحيم الكمساري النقابي المكافح الذي استسلم للأمر الواقع وتخلى عن كفاحه . . والطفية إبنته خريجة مدرسة التجارة المتوسطة . . وعزت الفنان التشكيلي وهو ابن فراش كادح لكنه تخرج من كلية الفنون ويريد الزواج من لطيفة . . كما تظهر شخصية منيرة الشغالة عند الست بهيجة هانم . . وفكري الشغال أيضا . . وبعد أن تتعرى كافة الشخصيات مع تصاعد الصراع بينها . . يبدو بوضوح أمامنا أن نعمان عاشور قد انحاز تماما الى جانب الطبقة الكادحة الممثلة في منيرة الشغالة وزميلها فكري . . ويتضح أيضا مفهوم نعمان عاشور ونظرته الى الطبقات . . فليست هناك طبقات ارستقراطية نبيلة كاملة :

لطفية : كلهم بيقولوا إن حضرتك من عيلة كبيرة .

رجائي : ولا كبيرة ولا حاجة . . اتنين باشوات وواحد بيه وانتهى أوانهم . ما فضلش م الشجرة غير الفرع اللي ما علهوش ورق الفرع الناشف اللي قدامك ده (ويشير على نفسه)

ومع ذلك تبدو مخاوف تلك الطبقة من انتقام الطبقات المسحوقة والتي طال أمد استغلالها وجاءت الثورة وانقذتها . . إن رجائي يخاف من أن تمتد يد الانتقام فتجرده أكثر وأكثر من كل ما تبقى :

لطفية : ما تزعلش يا أستاذ رجائي . . انت برضك تقدر تعوض كل اللي راح .

رجائي : أعوض لمين ؟ أنا بس اضمن اللي ما راحش لسه !!

ونعمـان عـاشـور لا يهـاجم الـطبقـة الأرستقراطية بل هو يكشف عن مواقف فقط . . وعلينا نحن أن نتدبر الأمر . . فلا مجال لإضاعة الوقت فى مهاجمة الطبقة الأرستقـراطية بـل المهم هو المستقبـل . . المهم هو التخلص من آثارها فى حياتنا وهو قد جعل رجائى الأرستقراطى نفسه يكشف عن عيوب طبقته فكل شخص أدرى بعيوب طبقته وهو ما يزال يطمع فى حياة العاطلين بالوراثة

رجـائى : يعنى لازم النـاس كلهـا تبقى
حمـير . . وافرض إن الـواحد
قادر يعيش من غير مـا يشتغل
ومن غير ما يتعب .

وبـالرغم من انـدحار الارستقـراطية التى يمثلها رجائى فمازالت البرجوازية تجد لها مكـانا . . فـالست بهيجة هـانم وزوجهـا مرزوق بك الصعيدى . . مدرس الالزامى السابق المخادع يحاولان طرد السكان من البدروم وتكتشف الست بهيجة هانم حقيقة زوجها . . ومع ذلك فاخطار البرجوازية قائمة ومـا زالت الست بهيجة هـانم تحلم بالزواج من رجائى .

فاطمة : مادام عاوزه راجـل يبقى هو . .
بس طولى بالك . .
بهيجـة : وأنا بقى كنت اتجوزت مرزوق
إلا من كيدتى منه .

○○○ أما الانطلاقة الأصيلة نحو التحرر فتتمثل فى منيرة الشغالة التى أعلنت تمردها الكامل على الخدمة فى بيوت الآخرين .

منيرة : مش رايحة عند حد . . أنا حارجع
بلدنـا . . مش عـاوزة أشتغـل فى
البيوت .

○○ وتصعق الست بهيجـة هـانم . . وكعادة البرجوازية التى تتهم كـل مطالب بحقـوقه بـالشيوعيـة والماركسيـة نسمعهـا تقول :

بهيجـة : اتنمّردم كلهم . . مـا عـدنـاش
قادرين نكلمهم .
جبر : لايمكن . . لازم حد متفق يا خدها
يشغلها عنده .
بهيجـة : هيـه مفيش غيـرهـا بنت
الكمسارى . . ومدياها فستان
وجزمـة . . عـارفـاهـا . .
شيوعية زى الرسام بتاعها .

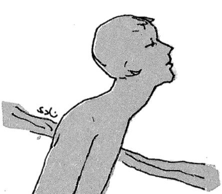
○○ إن منيرة هى التجسيد الواضح لثورة الطبقة المطحونة التى طال استغلالها وطال إذلالها والتى أضمرت أشد الغضب من استغلال الطبقة البرجوازية . . لقد حرمت منيرة من التعليم وجاءوا بها تحت ظروف الحاجة لتشتغل بالخدمة فى البيوت :

منيـرة : وأنى كنت سبت الزامى وطلعت
أوّلى لما جم وخدونا من البلد .

○○ أما عزت الفنان التشكيلى فهو ينتمى الى الطبقة الـدنيا من المجتمع فهـو ابن فراش . . لكنه صعـد الى الطبقـة التالية بحصوله عـلى المؤهل العـالى وأصبح من المثقفين . . ونسمعه ينطق بعبارات طنانة لا يؤكـدها العمـل . . إنه يـرفض العمل ويفضـل الرسم . . رسم أحـلامه بمصر الجديدة إنه يحكى كثيرا عن الماضى - وعن المستقبل . . لكنه لا يفعل شيئا . .

عزت : احنا جيل شال عـلى أكتافـه حمل
كبير . . حضرنا حرب ست سنين
واحنـا فى عـز شبـابنـا ونتيجتهـا
إيه . . عشنا ولسه عايشين فى غلا
وضنك وفى بدروم .

* * أما لطفية فنجدها ملتزمة بالخطوط الأسـاسيـة للمـوروث الثقـافى لأبيهـا ولطبقتها . . إنها تقدس العمل . . وتنشد الاستقرار وتعتبر ذلك أساس حيـاتها مـع عزت فهى أكثر واقعية منه إنـه فقط يبشر بعـالم جديـد . . لكنهما فى النهاية يلتقيـان ويتفقـان على الخروج من البدروم ليبـدأ الاثنـان مسيرة جـديـدة . . الخـروج من البدروم رمز الذل والمهانة الى آفاق مصر الجديدة التى تحتاج جهودنـا جميعا وهكـذا تترك لطفية العمل فى مكتب المحاسبة عند عبد الخالق ابن اخت الست بهيجـة هانم الذى يعمل على ابتزازها ويطمع فى لطفية واحتوائها ومثلما تحـرر عزت ولـطفية من البـدروم . . تحـررت منيـرة وتحـرر فكرى . . وخرج الجميع من البدروم . . سقـطت البرجـوازية تمـاما لكن خـطرهـا باق . . وتلك صيحة نعمـان عاشـور مع النهاية المفتوحة . . فقد تزوج رجـائى من الست بهيجة هانم بعد طلاقها من زوجها مـرزوق بـك الصعيـدى . . ومـازالت البرجوازية متربصـة . . وعلينا جميعـا أن نتوخ جانب الحذر . . ونفتح العيون .



الناس اللى فوق

وفى مسـرحية النـاس اللى فـوق نشهـد سقـوط البرجـوازية وانهيـارها بـالرغم من محاولاتها التشبث بما تبقى من مكاسبها ومن مظاهر تسلطها وسطوتها . . . فنلتقى بعبد المقتدر باشا الوزيـر السابق وعضـو مجلس إدارة عـدة شركـات وزوجته رقيفـة هـانم المتعلقة دوما بمظاهر عظمة أيام مجد زوجها قبل الثورة . . ونلتقى بالشاب أنور خريج كلية الحقوق وأمه وصيفة البـاشا . . وهـو يتطلع الى الزواج من ابنة أخت رقيفة هانم وهم من فرع فقير . . مما يؤكد عمق فهم نعمـان عـاشـور أيضـا لـنظام الـطبقـات عندنا . . وتلتقى بالشاب حسن المتمرد على خالته المتسلطة رقيفة . . أما الشيخ قنديل سكرتير الباشا فمثـال للمتسلقين المنـافقين وتلتقى أيضا بخليل بك شقيق عبد المقتدر باشا الطامع فيما تبقى من ثروة أخيه .

* * اننـا هنا نجد الدقـة البـالغة التى استـطاع بهـا نعمـان عـاشـور رسم أبنـاء شخصياته والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بهم .

ان عبد المقتدر بـاشا كـان وزيرا خمس مرات وهذا يدل على عدم استقرار الحكم حيث يكثر تشكيل الوزارة وسقوطهـا . . وهو فى أزمته بعد الثورة يلجأ إلى الدين فى محاولة أخرى للخداع وعلى أسلوب الخطف الذى اعتاده :

الباشا : أنا صاحى من الفجر يا خليل . .
لسه ما صلتش . . الوقت سرقنى
ما لحقتش أصلى . . هاتى السجادة
يـا أم أنـور أمـا أخـطف لى
ركعتـين . . ايـه الـلى جابـك
يـا خليل ؟ مـا هى مش عادتـك
برضه خد ايدى قعدنى .

* * أما خليل شقيق الباشا فهـو سريـع التلون . . يحمل شعارات الثورة وقادر على استيعـاب المواقف الجـديدة وينتقد رقيفة زوجـة البـاشـا التى ستؤدى تصرفـاتهـا إلى الاضـرار بهـم جميعـا فهـى تتمسـك بمظاهـر المـاضـى وتحتفظ بـالسيـارة الرولزرويس :

خليل : وحتفضل تزقك لغاية مـا توقعك

على وشك ، عاوزاك تستنى باشا
زى ما كنت باشا ووزير زى
ما كنت وزير ومش هاين عليها
إنك تسيب الشركات . . ليه ؟ ليه
ده كله عشان مكانتها هيه فى وسط
الستات وأنت شاعر بالخطر .

* * وتتكشف أمامنا مقاومة هذه الطبقة للتغيرات التى حدثت فى المجتمع وتبدو فى نفس الوقت بعض أخطار ذلك ، فهم لا يستطيعون الاندماج ومتربصون وينبغى أن نحذر ذلك جميعا ، وتلك صيحة أخرى يطلقها نعمان عاشور فى مسرحيته ، فالثورة كانت رحيمة بهؤلاء أكثر مما يجب فقد تركت لهم الكثير الذى يمكن من خلاله أن يتحركوا من جديد :

خليل : أريح لك تسمع كلامى . . خليك
فى حالك . . عندك العزبة ميتين
فدان وسراية طويلة عريضة . .
وسندات الاصلاح الزراعى
وآلاف مؤلفة . . وفلوسك السايبة
وأسهم فى الشركات .

* * ورقيقة زوجة الباشا المتمسكة بأذيال الماضى تحاول احتواء بعض قيادات النظام الجديد من خلال نشاطات جمعيتها الخيرية التى يمثل نشاطها تقديم الاعانات للفقراء فى شكل صدقات لا كحقوق . . فالجماهير تريد حياة شريفة ودخلا مستقرا من خلال حقوق لها . . لكن الوزير الذى طلبت مقابلته يعتذر عن عدم مقابلتها فحكومة الثورة تسير على طريق آخر يعتمد على العلم والتخطيط من أجل المستقبل .

جمالات : اسكت يا عمى على الحضل . .
موش الوزير مارضيش يقابل حد
من ستات الجمعية وحولهم على
وكيل الوزارة . ، كان عنده لجنة
تخطيط .

* * إن شخصية خليل شقيق عبد المقتدر باشا شخصية جمع فيها نعمان عاشور كل الخطوط التى يريدها . . فهو مدرك للأخطار يريد أن يحمى أخاه الباشا ، يحمى الطبقة التى ينتمى اليها عن طريق الانحناء للعاصفة ، نلمس ذلك ، بوضوح مهما كان بريق الكلمات لكننا نلمس استعداد بقايا هذه الطبقة للانقضاض على مكاسب الشعب بينما بعض اعضائها يستسلمون ويحاولون الاندماج . . إن تيتى ابنة خليل بك تترك اباها الذى يتحدث كثيرا عن التطورات والانحناء للعاصفة وتعيش فى بيت الست سكينة أخت رقيقة هانم . .

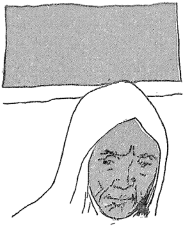
وحسن ابنها ينتقد خالته بشدة ويكشف عن سلوك الطبقة البرجوازية وسقوطها عندما علم بأن خالته رقيقة هانم ستقوم بزيارتهم :

حسن : زارنا النبى . . طب دى مادخلتش
بيتنا من يوم ما مات أبويا من
خمستاشر سنة . . دلوقتى بس لما
فضيت وبقت لوحدها هيه والباشا
بتاعها جاية تزورنا . . اشمعنى
يعنى ما كناش على بالها أيام ما كان
وزير ؟ كانت عاملانا زى سكان
الكوخ اللى جنب القصر ما كانتش
فاكرة إننا ولاد أختها .

* * إن تيتى تعلم مدى انتهازية أبيها خليل ومحاولته الاحتفاظ بامتياز طبقته عن طريق الانقضاض على ما تبقى لأخيه عبد المقتدر باشا من ثروة وأخذ توكيل منه لادارة اعماله التجارية . . إن الناس اللى فوق ، هنا يتعرون أمامنا تماما . . نعرف ما سبق من جرائمهم ونعرف أخطار ما هو آت لقد أصبح من الضرورى سقوط الطبقة الأرستقراطية تماما . . فعلى الباشا أن يتخلى عن السيارة : الرولزرويس وعليه أن يبدأ باستخراج بطاقة عائلية من قسم الشرطة مثل الملايين من ابناء الشعب والبطاقة ستحمل اسماً مجرداً من لقب الباشا . . مجرد اسم . . وسوف يبصم بابهامه على البطاقة مثلما هو الحال مع الجميع وهنا يبدو الرمز الايحائى واضحا أشد الوضوح ولا نلمس هنا أى تصالح بين الطبقات فقط على الطبقات المستغلة أن تفسح الطريق للكادحين الذين طال أمد استغلالهم .

عائلة الدوغرى

أما رائعة نعمان عاشور « عائلة الدوغرى » فقد أطلق من خلالها صيحاته التحذيرية للجميع . . إنه يقف هنا بشدة أمام التطلعات الطبقية ويقف بشدة أمام كل عيوب الطبقة الوسطى وأهمها محاولة التسلق الى الطبقة الأعلى وسحق الدنيا . . وهذا هو حال مصطفى الدوغرى مدرس التاريخ الحاصل على الماجستير المتمرد على طبقته . . إنه متسلق انتهازى . . يطلق زوجته ابنة خالته « كريمة » ليتزوج من زميلة جامعية ليصعد معها السلم الاجتماعى ويريد بيع نصيبه فى بيت والده ليحطم آخر ارتباط بطبقته وأسرته . . والمشترى متسلق آخر وانتهازى آخر هو أبو الرضا شنن كاتب حسابات فرن الدوغرى . . إن نعمان



عاشور هنا لم يهمل أبدا سلبيات الشعب . . إنه يعرى الطبقات الكادحة التى ينبغى عليها أن تتحد وأن تنطلق الى العمل . . ويعرض وجهة نظره كاملة فى الحياة . . وفى الناس . . إن عيلة الدوغرى تمثل رأسمالية وطنية إن والدهم صاحب فرن ويمتلك بيتا صغيرا لكنه ليس من الأثرياء وهو لم يبدأ بتعليم ابنه الأكبر سيد . . فقد أرسله لتعليم مهنة الحياكة وأصبح من كبار الترزية . . أما من استطاع الحاقهم بالتعليم فهم الأبناء الذين أتوا بعد ذلك . . مصطفى الحاصل على مؤهل عالى وماجستير ـ ثم حسن لاعب الكرة الحاصل على التوجيهية وزينب الدوغرى المتزوجة . . وعائشة الدوغرى مدرسة الألعاب . . والصراع مستمر داخل الأسرة صراع على الفتات فما من أحد منهم يريد انقاذ الأسرة . . إن المسرحية تكشف كافة عيوب الطبقة الوسطى بما تحمله من جمود وأنانية وتطلعات ويلجأ نعمان عاشور وهو يرسم شخصيات مسرحيته الى تقديم رموز إيجابية متعددة وهو يكشف لنا نقاط الضعف فى كل فرد من أبناء هذه الطبقة . . زينب الدوغرى المتسلطة المتمسكة دوما بامتيازات طبقتها . . سيد الدوغرى يحاول أيضا الحفاظ على كيان الأسرة ويلجأ الى الهروب من الواقع الى الدروشة كما يقوم بفك رهنية بيت الأسرة . . مصطفى المتمرد تماما على طبقته المتطلع الى الطبقة الأعلى . . أبو الرضا شنن كاتب الحسابات المتسلق الذى كون ثروة لينقض على عائلة الدوغرى ويشترى ما تبقى لها من بيت قديم بعد أن اشترى الفرن . . وابنه الأحنف (سامى) مدعى الأدب والتقدم المتطلع الى الزواج من عائشة ابنة الدوغرى . . وهى أمل آخر فى تسلقه الى طبقة أعلى . . طبقة صاحب الفرن الذى كان يعمل فيه أبوه . . نفس تطلعات أبيه عندما أراد الزواج من زينب

الدوغرى بعد أن ماتت زوجته أم سامى

زينب : (وهى تخاطب زوجها) سيد وحسن .. أنا عارفه إنك ميال ليهم دايما معاهم على مصطفى وعلينا .. فاهماك حته حته .. طول عمرك بتكره أبو الرضا شنن وريحته من أيام ما كان بيشتغل كاتب فى الفرن عند أبويا .. عشان أبو الرضا كان عاوز ياخدنى بعد مراته المرحومة أم سامى ما ماتت وأنا ما رضيتش :

** إن نعمان عاشور وقد كشف تماما عن العفن الذى يغلف الطبقة الوسطى يبدو أمامنا وقد انحاز تماما الى جانب الطبقات الكادحة التى طال استغلالها وإن كانت هذه الطبقات لا تسلم من النقد فقد كان عليها من البداية أن تثور على أوضاعها المتدنية .. إن شخصية على الطواف ستظل رمزا حيا على أصالة الانسان المصرى العامل الكادح ... فكل ما يتمتع به الآخرون من خبرات إنما جاءت من عرق هؤلاء الكادحين .

سيد : أمال لو ما كنتش مدرس تاريخ .. الراجل ده يا مصطفى هو اللى خلانى وخلاك وخلانا كلنا بنى آدمين .. الهدم اللى لابسينها دى احنا واخدينها من على جتته .

مصطفى : حترجع تانى للتوهان والدروشة .

سيد : والفلوس اللى كان بيصرف منها أبوك علينا لغاية ما بقينا كده جت من عرق الطواف .. من دهسة رجليه .. شوف رجليه .. بص لرجليه .. شالنا على رجليه كلنا .. أنا وأنت واخواتك .. مش كده يا طواف .

** ويرد الطواف الذى تم استغلاله حتى آخر قطرة من دمائه :

الطواف : كنت بارجع بعد ما أوزع العيش على الزباين ألف عليكم وألمكم م المدارس .

**** ومع ذلك فالطواف عاش حافيا .. وبقى دوما حافيا .. كل طموحه أن يلبس حذاء .. والرمز الايحائى هنا واضح أيضا تمام الوضوح .. إن الوفاء مهانة ليس بعدها مهانة .. !!**

سيد : أكل الناس كلها عيش سخن من الفرن وهو ماشى حافى .. وعايش جعان .

** والسؤال الذى يطرحه نعمان عاشور ويبحث له عن جواب أو الصيحة التى يعلنها فى مواجهتنا جميعا :

— هذا هو نموذج حى لاستغلال الانسان لأخيه الانسان .. عامل استغلته الطبقة الوسطى وامتصت دماءه وتركته فى شيخوخته يتسول فى الشوارع بعد أن بلغ من العمر سبعين عاما .. فقط أعاده سيد الدوغرى الى المنزل ليتصدق هو عليه .. لكن ماذا فعل المجتمع من أجل الطواف .. أين ضمانات الشيخوخة .. إن على الطواف بحاجة إلى تعويض عما ذاقه من هوان .. والسؤال المطروح :

— ماذا نفعل من أجل هؤلاء ؟

— ان البرجوازية الصغيرة تحاول التماسك مثلما هو الحال مع سيد الدوغرى الذى يريد الاحتفاظ بمكتسبات طبقته بكل رموزها .. وأهمها بيت الأسرة ...

— مصطفى المتطلع الى الطبقة الأعلى والذى تلتقى تطلعاته مع تطلعات أبو الرضا شنن .

** ومع ذلك فقد انهارت هذه الطبقة تماما .. وعليها الآن أن تعيد صياغة حقيقة وجودها مرة أخرى ..

سيد : أنا مش عايش فى خلوة يا زينب .. أنا عايش بقلبى معاكم كلكم .

زينب : هو انت لوحدك بس .. ما الكل عايش كده .. كل واحد عايش فى خلوة عن التانى .. بصوا حواليكوم لبعض كده حد حامل هم اخوه .. حد بيفكر إلا فى نفسه .

** ومع سقوط كافة الأقنعة ، وتحلل البرجوازية الصغيرة تماما على صخرة أطماعها وتطلعاتها وانقساماتها .. نرى نعمان عاشور وهو يوجه اتهامه لنا جميعا .. إن على الطواف ممثل الطبقة العاملة الكادحة هو ضحيتنا جميعا .

حسن : عم على .. طواف .. عم على .. سامعنى والا طرشت ؟

الطواف : (يقول وهو سائر) سامعك يا حسن .

حسن : (يصرخ فى ظهره) ربنا يخليك !

الطواف : (يلتفت اليه باسما) أنت بقيت كويس يا حسن .. أحسن م الأول .

حسن : وانت لسه زى الأول يا عم على .. حافى .. لسه حافى (وهو يمسك له المركوب) حتى مش عارف تلبس المركوب .

الطواف : عملوا ايه اللى بجزم .. هما اللى مشونى حافى .. انتوا اللى مشيتونى حافى ! .

حسن : (يناديه وفى يده المركوب) يا راجل انكسف وانسم لى عمرك وخد مركوبك .

الطواف : (يعود ليأخذ المركوب) الله يسامحك يا حسن (وينظر الى الجمهور فى صالة المسرح) الله يسامحكم كلكم .

[وينزل ستار الختام]

** الله يسامحنا كلنا نحن الذين يلبسون احذية .. المتسلقون المستغلون .. الصامتون عن الحق .. السلبيون .. نحن الذين أهملنا طويلا على الطواف .. الموجود بيننا فى كل مكان .

صنف الحريم

وهذه صيحة أخرى فى مواجهة البرجوازية الريفية .. وتعدد الزوجات العادة المنتشرة فى اطار هذه الطبقة .. إن الكادحين من الفلاحين لا يعرفون تعدد الزوجات .. الزواج فى نظر هذه الطبقة استغلال للجسد .. واستغلال للمال .. وحيازة الأرض هو الأهم دائما :

عبد العال : تمام بالضبط .. حصل حاجة ماحدش منكم كلكم خد باله منها .. أنا كنت كسبان كتير فى الرز .. عملت منه عزبة الضبعية واشتريت ألف فدان بور للاستصلاح اللى بعتهم بعد كده بالتلغراف وأنا باصيف .. فاكر .

** وصيحات التحذير هنا واضحة .. فقد أدت الثورة دورها .. حيث قانون الإصلاح الزراعى .. وبقى أن يقوم الشعب بحراسة مكاسبه وبقى أيضا أن تتطور قوانين الاصلاح الزراعى لكى لا يعود الاقطاع مرة أخرى وبصورة أشد بشاعة .

سيما أونطة

صيحة تحذيرية أخرى ضد مدعى الفن .. فالفن ينبغى أن يكون فى خدمة الجماهير وخدمة قضايا الشعب خدمة الكادحين .. والفن قادر على المساهمة فى كافة عمليات التغيير .. وهنا تكون الدعوة صريحة لتأميم صناعة السينما لصالح الجماهير :

راجى : (صارخا) علاجها الوحيد التأميم . . أنا من رأيى يأمموها .

وابور الطحين

وهذه صيحة تحذيرية يعود بها نعمان عاشور الى ريف مصر . . انها صيحة تحذيرية ضد طغيان رأس المال والاستغلال . . فالصدام واقع لا محالة بين طبقة الكادحين من الفلاحين والاقطاعيين أصحاب الأراضى والرأسماليين . . إن وابور الطحين الذى يريد الرأسماليون رفع أسعار طحن الغلال فيه رمز واضح لمدى تحكم رأس المال فى قوت الشعب . . بينما ينبغى أن تكون أدوات الانتاج ملكا للشعب .

غندور : المكنة ماالهاش أسياد

سليم دجواه : المكنة بتمشى بايدينا (مشيرين بأيديهما)

صفوان : والبنى آدم سيد المكنة (يشير للجميع)

الخضيرى : (للعمدة) للدرجة دى ياعمده وساكت

سليم : ياعمده قوم هات المأمور

جميع الأعيان : (من حول العمدة) يا عمدة قوم هات المأمور . . يا عمدة قوم هات المأمور

العمدة : (يلتفت لأخيه) سليم . . خلاص وقع المحظور (ثم للأعيان أنا حاقوم لكن حتدور (ويلتفت للأهالى مشيرا لسليم والأعيان)

الأعيان : (العمدة ناوى يعمل أيه ؟

سليم : (يهز العمدة) عرفنا ناوى تعمل أيه ؟

العمدة : (موجها حديثه لشيخ الخفراء) اطلع قوامك يا أبو مندور (شيخ الخفراء يتقدم) خللى الغفر على الكفر تدور (شيخ الخفر يرفع البندقية) وتنادى على اللى ما جاش يسمع عز المسا وفى الفجرية . . ان احنا فضلنا الأنفع .

جودة : المكنة تبقى اشتراكية

العمدة : المكنة تبقى اشتراكية

الأهالى يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين الى الكفر) :

الأهالى : المكنة بقت اشتراكية . . المكنة بقت اشتراكية .



بلاد بره

ومسرحية بلاد بره كتبها نعمان عاشور قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ وفيها يتناول سلبيات التطبيق الاشتراكى ناقدا نقداً مريرا أوضاع الطبقات الجديدة التى حلت محل الطبقات السابقة التى سقطت وبذلك وضحت الأخطار التى تحيط بالمجتمع الجديد وهكذا نلتقى بالعامل الاشتراكى البسيط محمد النمس الذى يناضل من أجل الاحتفاظ بالنقاء الثورى واستمرار مسيرة الثورة فى خطها السليم ، والأمل كل الأمل فى جيل جديد يحمى مكاسب الثورة .

النمس : إيه ده .

سعاد : جعران

النمس : جعران

سعاد : (وهى تربيه له) عمى سالم كان واخده من ولى الدين بك وأمى ادتهولى عشان أعمل بيه حرز

النمس : حرز . . حرز !! وريني . . حرز ليه ؟

سعاد : للى فى بطنى .

النمس : (غاضبا صارخا) ، عايزاه يطلع زيهم بجعران . . فرعون صغير بجعران (وفى صوته أمر حاسم) هاتيه .

(ويأخذه منها ويضعه على المائدة ويدقه بالشاكوش بعد أن يخرجه من الكيس)

سعاد : (تتعجب) يا نمس .

النمس : (بعد أن اطمأن إلى أن الجعران تفتت) اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم ومش منهم . . لازم يطلع من رمل الصحرا ومية النيل وطين الأرض

سعاد : (فى سذاجتها المعهودة) مش من بطنى ؟

النمس : (من بطننا كلنا من رمله تانية . . ومية تانية وطينة تانية . . (وهو يمسك بفتافيت الجعران ويرمى بها بعيدا)

سعاد : مش ابننا . .

النمس : ابن المستقبل . . غير دول كلهم .

(وهو يدور حول نفسه مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ومن يجلسون فى الصالة) غير دول كلهم . غير دول كلهم .

وتستمر الصيحات التحذيرية

وتستمر الصيحات التحذيرية من خلال كشف وتعرية حقيقتنا . . وكشف الأخطار المحيطة بنا وفتح عيوننا على المستقبل المنشود . . نجد ذلك أوضح ما يكون فى مسرحية « سر الكون » التى كتبها بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتى جمع فيها عددا من أبطال شخصيات، مسرحياته السابقة متتبعا سلوكها بعد هذه السنوات الطويلة وهو فى النهاية يريد أن ننظر الى المستقبل من جديد بعد أن عرفنا الحقيقة وأسرار الهزيمة .

النمس : (فى مسرحية سر الكون) اعدموا الماضى . . اعدموا الماضى عشان نقدر نتحرك للمستقبل .

إنه نعمان عاشور الذى يعرف

ــ إنه نعمان عاشور الذى يعرف . .

هكذا رأيناه وهو يتصدى للطفيليين الذين يعملون فى مصر فسادا ونهبا وتحطيما فى مسرحية برج المدابغ . . والتطلعات التى لا تفارق أحلام مختلف الطبقات بعد انهيار القيم . . والنتيجة انهيارنا إنهيار مصر كلها . . وعندما وجد نعمان عاشور نفسه عاجزا عن التعبير من خلال واقعيته الاجتماعية الاشتراكية الخاصة والتى قام بتأصيلها . انطلق الى التراث يواصل دعوته الى اليقظة . . والعمل . . والعلم . . والنظرة الى المستقبل . . هكذا رأيناه فى بشير التقدم عن رفاعة الطهطاوى . . وهكذا رأيناه فى لعبة الزمن مع شهر زاد والف ليلة وليلة . . ثم حملة تفوت ولا شعب يموت مع عبد الرحمن الجبرتى . . لكنه يظل أيضا يحذرنا يحذرنا من أن نعيش فى مولد وصاحبه غايب . . وهكذا كنا معه فى مسرحية « أثر حادث أليم » والتى عرفت باسم « مولد وصاحبه غايب » . . إنه هنا يهاجم مرحلة كاملة بأسرها . . عقد كامل من الزمان . . يهاجم الطفيليين الذين خربوا اقتصاد مصر . . ومعنويات شعبها . .

احمد : أنا لوحدى ما بنفعش . . بعد أيه . . (وهو يواجههم) ده انتوا فى أقل من عشر سنين مسحتم مخ بلد بحالها

○ ○ ○ ○

إنه نعمان الذى يعرف . . .
يعرف الكثير
وبقى أن نعى كل ما قال . . .
بقى أن نعرف بعض ما كان يعرف ◆

نعمان عاشور رائد الواقعية الاجتماعية حول حلقات عيلة الدوغرى

توفيق حنا

إن المسرح أداة من أقوى أدوات التعبير ، ومن أفعلها فى تثقيف الأمة ، وهو البارومتر الذى يكشف عن عظمة هذه الأمة أو اضمحلالها ، إن المسرح المرهف والموجه توجيها حسناً فى فروعه المختلفة ، من التراجيديا حتى الفودفيل ، يمكن خلال بضع سنوات أن يغير من مدى حساسية الشعب ، أما المسرح المتداعى الذى تخلى عن الأجنحة المختلفة ويستبدلها بالحوافر ، فإنه كفيل بالانحطاط بأمة بأسرها وسل احساساتها . إن المسرح مدرسة للدموع والضحكات ، ومنبر يستطيع الناس منه أن يفضحوا الأخلاقيات البالية أو الملتوية، وأن يقدموا بالأمثلة الحية نماذج خالدة لقلب الإنسان ومشاعره .

إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت . أو فى طريقه إلى الموت ، وكذلك فإن مسرحاً لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع ونبض التاريخ ، ومأساة شعبه ، ويصور بصدق أرضه وروحه ، بالضحكات والدموع ، لا يستحق اسم المسرح بل يكون مكاناً للهو أو لذلك النوع المروع من النشاط الذى يسمونه « قتل الوقت » . . *

فى مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٤/٥ سمعت هذا الخبر « وفاة الصديق نعمان عاشور » . . وصدمنى هذا الخبر . . وكان رد الفعل الوحيد عندى ، هو الصمت ، وهذه الدموع التى تجمدت فى عينى . وهكذا رحل عن دنيانا نعمان عاشور ، ولم يقدر له أن يشاهد عمله الأخير . . «حملة تفوت ولا شعب يموت » .

كان نعمان عاشور مؤمنا كل الإيمان بهذا الشعب الذى عاش آلاف السنين وهو يصنع حضارة الإنسان فى فجر تاريخه العظيم ، وفى عصور الاحتلال الأجنبى ثار ودافع عن حريته واستقلاله ضد كل الطغاة والمستبدين والمستغلين .

ولعله أراد بمسرحيته الأخيرة ، أن هذا الشعب المصرى العظيم لا يموت مهما تعددت الحملات والغزوات ، وأن « حملة تفوت ولا شعب يموت ».وما أصدق هذا المثل الشعبى الذى يردد « ياما دقت على الراس طبول » .

الفنان المبدع لا يموت . . ففى إبداعه خلوده . . ونحن الآن نشاهد ونقرأ أعمال

ارستوفانيس ويوربيبديس وشكسبير . . وكأنهم معاصرون أحياء .

لم يمت نعمان عاشور لأنه يعيش معنا ، بهذه المسرحيات الرائدة التى أبدعها . . ولعل هذا المعنى هو الذى دفعنى إلى متابعة مسلسل « عيلة الدوغرى » .

كان السيناريو أمينا كل الأمانة ، وكان الحوار مركزاً ومعبراً أصدق التعبير عن الشخصيات ، ولو أن نعمان عاشور نفسه أراد أن يختار لمسرحيته سيناريو وحواراً ، لما وجد أبدع وأصدق مما قدمه الفنان محسن زايد . ولعل أجمل ما قدمه لنا المخرج يوسف مرزوق بجانب قيادته الماهرة والدقيقة والواعية ، هو توفيقه فى اختيار الفنانين لأدوارهم فى هذا المسلسل . . عماد حمدى فى دور محمد الدوغرى ، شفيق نور الدين فى دور على الطواف ، عبد الحفيظ التطاوى فى دور أبو الرضا شنن ، عايدة كامل فى دور شويكار ، نبيلة السيد فى دور زينب الدوغرى ، معالى زايد فى دور عائشة الدوغرى ومحمود الجندى فى دور حسن الدوغرى ، ومديحة حمدى فى دور كريمة ، وهذا الممثل المرح الذى قام بدور صبى الترزى ، وهذا الممثل القدير الذى قام بدور سامى ، وشادية أيضا قامت الممثلة بدورها على خير وجه . . تمكن يوسف مرزوق من توجيه الفنانين وقيادة الفنيين لبناء هذه السمفونية الدرامية بناء اوركستراليا محكما .

والأداء جاء صادقاً وبسيطاً ورائعاً ، وذلك بفضل حسن اختيار كل فنان لدوره — كما سبق أن ذكرت .

أما الموسيقى (فؤاد الظاهرى) والتصوير فقد تعاونا تعاوناً صادقاً بناء فى ترجمة اعماق الشخصيات والمشاهد مما ساعد على ابراز ملامح وسمات عيلة الدوغرى .

كان الهدف هو تقديم صورة أو بيوجرافى لهذه العائلة المصرية التى تسكن فى أحد الاحياء الشعبية فى حارة الدوغرى . .

كان محمد الدوغرى صاحب « الفرن » التى تقدم لسكان هذا الحى الشعبى الخبز كل صباح . . يحمله لهم (على الطواف) . . (شفيق نور الدين) هذا الرجل العجوز الذى استبقاه محمد الدوغرى ، رغم شيخوخته وضعفه وفاء لذكرى والده . . وكان على الطواف يعامل محمد الدوغرى معاملة الابن ويصر على أن يناديه باسمه المجرد كما كان يفعل عندما كان محمد طفلا صغيراً .

كان محمد الدوغرى أميناً فى عمله ، وكان عادلا ورحيماً فى معاملته لعماله وفى سلوكه مع ابنائه بالعمل الصالح . .
عاش وحيداً بعد وفاة زوجته « أم سيد » وكان من عادته ترهقه الأحداث ويشتد من حوله الظلام ، أن يلجأ إلى صورة زوجته المعلقة امامه فى غرفة نومه ، ويحدثها — كما كان يفعل دائماً أثناء حياتها — ويطلب منها العون ، وأن تلهمه الصبر ، وأن تقدم له النصح — وكان محمد الدوغرى وفياً لزوجته هذا الوفاء الخلاق الذى ابقاها حاضرة دائمة الحضور فى حياته ، كان محمد الدوغرى صبوراً قانعاً يشاركه همومه وأحزانه ووحدته وانكساره ، صورة زوجته وعلى الطواف ، صديقه الوحيد . . كان محمد الدوغرى فارساً للصدق والاستقامة والوفاء .

كان لقب « الدوغرى » اسما على مسمى ، عاش قمة الاستقامة فى القول والفعل فى الكلمة والسلوك فى الايمان والعمل الصالح طوال أيامه حتى الموت ، كان نموذجاً متكاملا لشخصية ابن البلد ، بهذا الوقار الجاد وهذا المرح الهادىء الباسم ، وهذه الرحمة الواسعة التى يسبغها على أفراد عائلته ، وعلى جيرانه وعلى عماله . كان رجلا بكل معانى وسلوكيات الرجولة ، كان حازماً وذكيا ، ورغم رحمته وحنانه كان يلجأ إلى القسوة إذا ما وجد أن القسوة هى الوسيلة الوحيدة للتعبير عن حبه وحنانه ورحمته ، ونادراً ما كان يلجأ إلى هذه القسوة التى لا تتفق مع طبيعته السمحة العطوف .

وبعد موت زوجته كان محمد الدوغرى يقوم بدور الأب والأم معاً لأولاده سيد ومصطفى وحسن ولابنته عائشة ولابنة أخت زوجته كريمة ، وكان يرعى كذلك شئون ابنته المتزوجة زينب وزوجها أحمد العدل (أحمد الجزيرى) وأفراد اسرتها . . وكان محمد الدوغرى يقضى كل وقته فى الفرن . . كان محمد الدوغرى إنسانا عميق الاحساس بانسانيته ، وكان رجلا حكيما ، وكانت كلماته تجسدلنا حكمة ابن البلد . . هذا الإنسان المصرى المتحضر الذى يحمل فى أعماقه وفى سلوكه حضارة عاشت فجر الضمير الانسانى منذ آلاف السنين . نلمس هذه الحكمة فى حواره مع ابنه الاكبر سيد الترزى (يوسف شعبان) . . بعد أن قرر السفر إلى باريس مع هذه الزبونة الفنية شويكار (عايدة كامل) . . نرى الأب يعبر عن مخاوفه من هذه العلاقة بين ابنه وهذه الأرملة الغنية فى هذا الحوار الهادىء المتزن فى غير انفعال أو غضب . . وبدون أن يبدو فى كلماته أى الزام أو اكراه ، واية صورة من صور السيطرة والسلطة والفرض — رغم أنه لم يكن راضيا عن هذه العلاقة . . كما لم يكن — فى اعماقه — موافقاً على سفر ابنه الأكبر ، وقد عبر عن هذا كله وهو يودع ابنه . وفى حواره مع على الطواف عن قسوة الفراق . .

وكم كان عماد حمدى (محمد الدوغرى) فى حواره مع سيد ، وفى حواره مع على الطواف بسيطا ، وعميقاً ، وصادقاً ،

ولن ينسى المشاهد محمد الدوغرى وهو يودع سيد — يمد سيد يده لأبيه ، ويبدو وكأنه محمد الدوغرى لا يريد أن يودع ابنه الأكبر ، وفى خطوات حزينة يسير سيد نحو الباب ، وما أن يفتح سيد الباب حتى يسمع نداء أبيه ، ويعود سيد ليرتمى فى أحضان ابيه ، فى عناق حار وحميم . . وكأن الأب يحس فى أعماقه انه يودع ابنه إلى الأبد ومشهد على الطواف الذى جاء ليطمئن على محمد الدوغرى ، الذى كان راقداً فى فراشه متعباً مرهقا ، بعد وداعه لابنه سيد — وقام محمد الدوغرى وفتح الباب ، وفى غرفته أخذ يشكو آلام الفراق وقسوته لصديقه الوحيد ، ولعله قبل وصول على الطواف قد تحدث إلى صورة زوجته عن سفر سيد ، وعن الفراق أيضا .

وبعد هذا الحوار عاد محمد الدوغرى إلى فراشه . . ووعد على الطواف أن يلحق به فى الفرن . . وللمرة الأولى والأخيرة لم يتمكن محمد الدوغرى من الوفاء بوعده هذا .

ومن المشاهد التى تعتبر من أقوى وأعمق مشاهد المسلسل . . موت محمد الدوغرى . . بل لعل قمة وذروة هذا المسلسل كله . عاش محمد الدوغرى وحيدا ، ومات أيضا وحيداً .

بعد حفلة زواج مصطفى وكريمة . . وبعد أن ودع ابنه سيد ، وبعد أن غادر البيت أفراد عائلة الدوغرى لحضور حفلة أقامتها شويكار احتفالا بالعروسين . . قبل سفرها مع سيد إلى باريس . . وخلا البيت من الجميع ، ولم يبق إلا محمد الدوغرى وصورة زوجته (أم سيد) بعد هذه اللحظات من الفرح والفراق ، أحس محمد الدوغرى بالتعب والارهاق ، فرقد فى فراشه ، ولكنه قام ليفتح الباب لعلى الطواف وبعد حواره القصير الحزين ، عاد إلى فراشه ، وفى اثناء نزول على الطواف التقى بأفراد العائلة وهم فى قمة الفرح والسعادة بعد حفلة شويكار . . . وتسأل عائشة على الطواف عن أبيها . . فلم يرد عليها . . وفى طريق على الطواف إلى باب الخروج إلى الشارع ينظر نظرة حزينة إلى فوق ، وكأنه يحس فى أعماقه بأن شيئا قد حدث . . ويدخل أفراد « عيلة الدوغرى » البيت ، وتندفع عائشة إلى غرفة أبيها ، نادته فلم يرد . . اقتربت من الفراش . . ونادته ، فلم يرد هزته ونادته للمرة الثالثة ، فلم يرد ، وهنا . . أعلنت عائشة بصرخة فاجعة موت أبيها محمد الدوغرى ، وجاءت موسيقى هذا المارش الجنائزى وكأنها قطرات دموع . . مات محمد الدوغرى فى الحلقة السادسة من هذا المسلسل ، وفى الحلقة السابعة وجدنا صورة محمد الدوغرى بجوار صورة زوجته — أم سيد — وكان لقاء بعد فراق طويل . .

ومن المشاهد التى لا تنسى ، مشهد فراق علىالطواف للفرن وحارة الدوغرى . . وانطلاقه إلى دنيا الله .

تمكن أبو الرضا شنن (عبد الحفيظ التطاوى) هذا الإنسان الانتهازى الذى تمسكن

حتى تمكن من شراء فرن الدوغرى بعد أن وعد الجميع بالابقاء على اسم الدوغرى ، ولكنه بعد أيام قليلة رفع اسم الدوغرى ووضع اسمه ، فالانتهازى لا يعرف وعداً أو أى قيمة أخرى تعطل صعوده وطموحه وثار على الطواف . . وعبر عن ثورته هذه مع سيد ــ الإبن الأكبر ــ ولكن لم يجد سيد ما يفعله مع « أبو الرضا » ان الرجل اشترى الفرن بماله ، وله كل الحق أن يضع اسمه . . بدلا من اسم الدوغرى . . وغضب على الطواف ، وأخذ حاجاته القليلة ، وترك الفرن ، وأخذ يخطو بخطواته البطيئة الحزينة على أرض حارة الدوغرى ، وكأنه يودعها إلى الأبد ، كان يسير وهو يلقى بنظراته الحسرة على كل ركن وعلى كل بيت . . وقبل أن يغادر الحارة ويختفى ، وقف طويلا وأخذ يودع كل لحظة قضاها فى هذا المكان ، الذى كان وطنه كل سنوات حياته ــ ثم أدار ظهره . . واختفى . . ما أصدق هذه العبارة التى يرددها الإنسان المصرى فى قمة سعادته وفرحه وانبساطه « اللهم اجعله خير » فى هذه العبارة تكمن حكمة ابن البلد . . ووعيه ومعرفته ، ان الفرح لا يدوم . . ففى أعماق الفرح يتبرعم الحزن . . وإن الحياة لا تدوم . . ففى أعماق الحياة يتبرعم الموت . . وأن اللقاء لا يدوم . . ففى أعماق اللقاء يتبرعم الفراق . . وأن الدوام لله .

. . . .

من المشاهد المضحكة المبكية ، مشهد على الطواف بعد أن اعاده سيد من الطريق . . إلى بيت الدوغرى ، وبعد أن استقر به المقام واطمأن أخذ يحلم أن يلبس حذاء . . بعد أن عاش عمره حافياً وأخيرا حصل على هذا الحذاء ، ولكن كم كانت رحلته بهذا الحذاء الذى ضاق على قدمه ، التى تعودت على الحفاء . . كم كانت رحلته قاسية . . وهو يسير فى خطوات أليمة فى حارة الدوغرى . . حتى وصل البيت مرهقاً متعباً حزيناً . . ولعله ندم بعد أن تحقق هذا الحلم . . هل من الممكن لمن عاش طول عمره حافياً أن تتكيف قدمه بأى حذاء لعل المشاهد يضحك وهو يرى على الطواف يسير وكأنه يعرج بحذائه الجديد . . ولكنه ضحك كالبكا .

. . . .

لعل الابن الوحيد الذى حمل رسالة أبيه بعد وفاته هو سيد . . كان فى حياة أبيه يعيش فى استهتار ولا مبالاة . . كان مدمنا على الخمر وكان دون جوانا . . ولكنه بعد عودته من باريس ، وبعد وفاة أبيه تغير سيد وتحمل مسئولية رب عائلة الدوغرى ، وأخذ يستعيد حياة وسلوك وكلمات أبيه ، وحاول أن يكون صورة من الأب الراحل ، وأن يكون ابن أبيه حقاً . . ساعد أخاه مصطفى على السفر إلى أمريكا للدراسة والحصول على الدكتوراه ، وأحاط زوجته كريمة بكل عطفه ورعايته ، وكان يرعى كل شئون اسرته ، كما كان يفعل أبوه . . وكم كان ألمه شديداً وعميقاً عندما استلم من مصطفى خطابا يحوى ورقة طلاقه من كريمة ، وحاول أن يخفى هذا الخبر القاسى عن كريمة . . ولكنه لم يدهش من سلوك مصطفى ــ الذى عاش أنانياً . . مغروراً متعالياً ، كما كان انتهازيا وجباناً ، وكان مستعداً فى سبيل تحقيق طموحه أن يحطم كل شىء ، وكل انسان ، وكان يحلم عن طريق النفاق ، أن يصبح معيداً فى الكلية ، وأن يتزوج من ابنة استاذه . . كان وصوليا ، يريد الوصول بأى وسيلة ، ومن أى طريق . . تآمر مع أخته زينب حتى نجحا فى بيع الفرن . . التى كانت تحمل اسم أبيه ، وحاول بعد عودته من أمريكا ، وحصوله على الدكتوراه أن يتآمر . . مرة أخرى ــ مع زينب لبيع البيت ــ أيضا ــ ولكن فى هذه المرة لم يوفقا ، لأن سيد وحسن وعائشة وقفوا وقفة حازمة ضد هذا المشروع . . وانتصر الخير على الشر .

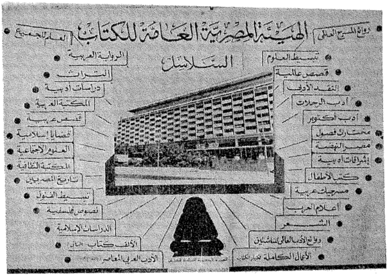
وعلى سطوح هذا البيت تمكنت عائشة وخطيبها سامى أن يبنيا عش الزوجية . . وفى هذا البيت ــ أيضا ــ تزوج سيد ــ بعد فترة من الدروشة بعد وفاة خطيبته شويكار ، من كريمة ، وفى نهاية المسلسل عندما أنجب سيد ابنه الأول . . دعاه باسم محمد ، على اسم أبيه ، وكأنه يعلن أن محمد الدوغرى لم يمت ، وأن « عيلة الدوغرى » تبدأ من جديد . .

عاش محمد الدوغرى مستقيماً كل الاستقامة ، كان يحب الناس كل الناس ، وكان يخشى رب الناس ، عاش بالصبر والايمان وارتبط ايمانه بالعمل الصالح ، وكان نموذجاً طيباً للإنسان المصرى المتدين ، الدين عنده هو العمل الصالح . . لا خير فى دين لا يتجسد بالعمل الصالح . . وفى القرآن الكريم يرتبط الايمان بالعمل الصالح « والذين آمنوا وعملوا الصالحات » بل ان البسملة تقوم على الرحمة « بسم الله الرحمن الرحيم » والرحمة هى هذه العلاقة الحميمة بين الايمان والعمل الصالح . . بين الدين ومحبة الناس كل الناس ، وكان محمد الدوغرى رجلا مؤمنا صالحاً ، وعاش وهو يعمل الخير للناس ، كل الناس . . حتى الموت

وكان نعمان عاشور مصرياً صميماً . . محباً للناس جميعاً ، واثقا بهم كل الثقة ، متفائلا ، وكان يبنى بإبداعه الدرامى غداً مشرقاً لمصر . وكان واعيا كل الوعى بتاريخ الشعب المصرى ، ولهذا عاش مؤمنا به كل الايمان . . عاش ابناً مخلصا لمصر . . ومبدعاً صادقاً ، ومناضلاً شجاعاً عن الحرية والعدل . .

وفى مسرحيته « حملة تفوت ولا شعب يموت » التى لم يقدر له أن يشاهدها على المسرح ، يسجل لنا نعمان عاشور فى عنوانها وصيته الأخيرة . .

وجاءت النهاية السعيدة ، ورغم أنى أجد فى أغلب أعمالنا الدرامية والسينمائية هذا الحرص على هذه النهاية السعيدة إلا أنى وجدتها هنا منطقية ومعبرة عن تفاؤلية نعمان عاشور . . إذ أنها تعنى استمرار حياة « عيلة الدوغرى » عاد سيد إلى عمله . . وإلى دكانه بعد مرحلة أخرى من الدروشة ، وتزوجت عائشة من حبيبها الأول ــ والأخير ــ سامى ، وأخذا يقيمان عشهما الجديد على سطوح بيت الدوغرى ، وانجبت كريمة ــ زوجة سيد الدوغرى ــ ابنا سماه أبوه محمد ــ ليعيد اسم أبيه « محمد الدوغرى » ولا يشعر المشاهد المشارك أن هناك أى تزايد أو افتعال فى هذه النهاية ــ أو النهايات ــ السعيدة ، وهذا يؤكد ــ مرة أخرى ــ أمانة السيناريو للمسرحية . . وحرصه على نقل رسالة نعمان عاشور ، بل أن كل





الاضافات والزيادات التى أبدعها محسن زايد ، لم تكن إلا تنويعات درامية على لحن « عيلة الدوغرى » وعلى نغمتها الأصلية والأصيلة .

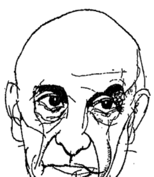
ولقد وفق المخرج يوسف مرزوق كل التوفيق فى قيادة الشخصيات ، قيادة ماهرة واعية محكمة ، وفى اختيار المشاهد وزوايا التصوير مما كان له أبلغ الأثر فى ابداع هذا العمل الدرامى الممتع .

وجاء هذا المسلسل وكأنه اعتذار عملى يقدمه التليفزيون المصرى عن كثير من المسلسلات السابقة ــ المملة ــ والفارغة من المتعة والفائدة والمعنى . كل من اشترك فى هذا المسلسل من الفنانين والفنيين كان مبدعاً وصادقاً ومخلصاً فى الأداء والتنفيذ . . ولكنى تابعت متابعة متأنية ابداع هذين العملاقين الراحلين عماد حمدى (محمد الدوغرى) وشفيق نور الدين (على الطواف) ، وليست هذه البساطة المذهلة فى الأداء التى تعبر عن مدى الصدق الفنى والإنسانى ، وعن هذه الأمانة ، وعن هذا الاخلاص ، الذى يصل إلى حد التفانى عند هذين الفنانين . .

وكم كان عماد حمدى بسيطا ، ورائعا ، ومقنعا ، وهو يلجأ فى كل أزمة تواجهه إلى صورة زوجته ــ أم سيد ــ وكان صادقاً وهو يقيم معها حواراً حياً ــ يلح عليها أن ترد عليه . . ولو بمجرد الاشارة ، كان يستمد من حضورها قوته ومقاومته وصموده . . وكان شفيق نور الدين فناناً عظيماً فى دور على الطواف ولا أتصور أن أشاهد فنانا آخر فى هذا الدور ، بصوته وكلماته البسيطة القليلة ونظراته الحافية العطوف إلى محمد الدوغرى وهو جالس إلى مكتبه فى الفرن واصراره ان ينادى مصطفى باسمه المجرد ، وكان مصطفى يعامله معاملة خشنة ويرفض منه أن يناديه باسمه . . وكان على الطواف هو الصديق الذى يحدثه محمد الدوغرى عن همومه وعن مشاكله ، وعن أزماته الروحية والمادية . . لعل لقاء هذين العملاقين أجمل ما قدمه لنا هذا المسلسل التليفزيونى .

تنتمى هذه المسرحية ــ أو هذا المسلسل ــ إلى الواقعية الاجتماعية اراد بها نعمان عاشور أن يصور العائلة المصرية من الطبقة الوسطى الشعبية ، وان ينتقد سلوك الجيل الثانى لجيل محمد الدوغرى . الذى عاش ومات دوغريا ــ مستقيما ــ يحمل فى كلماته وسلوكه القيم المصرية الايجابية من صدق ومحبة وإستقامة وإيمان ووفاء .

أما سيد ــ الابن الأكبر ــ فقد رأيناه مستهتراً مدمناً على الخمر دون جوانا ، وكان طموحه يريد أن يحقق أحلامه من أقرب الطرق وكان يعمل ترزيا ناجحا ، ولكنه وافق على السفر مع الأرملة الغنية ، وتمرد على حب شادية ، التى دفعها حبها إلى تقديمه لشويكار . . ولكن سيد تغير كثيراً بعد وفاة أبيه ، وأصبح مسئولا عن أفراد « عيلة الدوغرى » مسئولية كاملة ، وهو الذى أنجب فى نهاية المسلسل طفلا يحمل اسم محمد الدوغرى ، لم يكن سيد دوغرياً فى البداية ، ولكن انتهى بان أصبح دوغرياً بكل ما تعنيه هذه الكلمة فى اللغة الشعبية ، وهى كلمة تركية وليست عربية . . أما زينب الدوغرى (نبيلة السيد) الابنة الكبرى ، وهى متزوجة من أحمد العدل الذى يعمل وكيلا لمدرسة ابتدائية (أحمد الجزيرى) ، وهى طموحة ، وتمثل بنت البلد أصدق تمثيل ، وهى فى سبيل الوصول إلى أهدافها تتوسل بكل الوسائل حتى الكذب ، وعندما أرادت أن تعطل زواج أخيها مصطفى من كريمة (ابنة خالته) أقدمت على اقناع اباها أن كريمة أخت مصطفى بالرضاع ، كانت تريد أن يتزوج أخوها مصطفى من عائلة غنية ، أو من فتاة متعلمة تليق به ، وحزن محمد الدوغرى حزنا شديدا ، ولولا تدخل أحمد العدل لما اكتشف محمد الدوغرى كذب ابنته لم تكن زئيب شخصية دوغرية ، فى كثير من مواقفها الاجتماعية والإنسانية ، أما مصطفى فهو أسوأ أبناء محمد الدوغرى ، كان أخا مسلطا



ل . بيراندللو

مستبداً وكان أنانيا مغروراً ، وكان طموحاً انتهازيا ، وكان جباناً أيضا اذ قبل الزواج من ابنة خالته خضوعاً لأمر أبيه ــ وخوفاً منه ــ بعد أن شاهده الأب فى موقف عاطفى مع كريمة . . وفى حياته الدراسية كان يجيد تملق اساتذته ، وبخاصة هذا الأستاذ الذى كان يرجو أن يحقق له حلمه أن يكون معيدا فى الكلية ، وفى النهاية نجده يحلم بزواج ابنة هذا الاستاذ ، ولهذا طلق كريمة ــ لم يكن مصطفى مستقيما فى كلماته أو فى سلوكه ، وهو ابعد الابناء عن أن يحمل لقب « الدوغرى » أما حسن فقد رسب ثلاث سنوات فى الثانوية العامة ــ رغم امتيازه فى لعب الكرة ، ولكنه نجح بعد ذلك وأصبح من أقرب الابناء إلى شخصية أبيه مع سيد وعائشة وهو شاب مرح ، يحب أفراد عائلته كل الحب ، وقف دائما ضد تسلط وسيطرة أخيه مصطفى ، وانضم إلى الفريق الذى اراد الاحتفاظ بالبيت وعدم بيعه ، ضد طموحات ومطامع زينب ومصطفى ، وانتهى ــ أخيراً ــ بأن أصبح دوغريا ، ولعل عائشة (معالى زايد) أقرب أفراد « عيلة الدوغرى » إلى أبيها ، كانت بسيطة مرحة ، دائمة الابتسام ، كانت صادقة فى كل عواطفها ، مع أفراد أسرتها ، ومع سامى الذى أصبح زوجها أخيرا . . كانت تحب اباها وتحترمه ، وتخشاه . . كانت أول من أعلن موت الأب ، وكأنها كانت تحس مسبقا أن شيئا قد حدث لأبيها ، وكان احساسها صادقا .

هذه هى « عيلة الدوغرى » التى قدمها لنا نعمان عاشور ، ولعلك ترى معى أن عيلة الدوغرى تمثل أصدق تمثيل الأسرة المصرية ــ التى تعيش معنا الآن .

ومسرح نعمان عاشور تصدق عليه كلمات لويجى بيراندللو عن مسرح جولدونى (١٧٠٧ ــ ١٧٩٣) يقول : ونظرا لصراحة الشكل الذى يستخدمه جولدونى وشفافيته ، فانه يسهل دائما الرجوع إليه ، ويتيسر الاحساس بالحياة ، فى الصورة الفنية التى يقدمها ، وفى حضور بديهته ، وفى الاكتمال العضوى للحياة التى يلاحظها ويصورها ، وذلك كله فى شكل يحتفظ بها حية إلى الأبد ، مع طزاجة تعبيراتها الخاصة وبهجتها وسعادة الروح التى تخلق من أجل متعة الخلق ، أن طريقة جولدونى فى التعبير عن أى موضوع سوف تبقى دائما نموذجا للتعبير الصحيح ، فهو متدفق ومشع واضح وسريع ، دقيق وتلقائى ، وممتع حقا وتحكمه فى الأسلوب لافى اللهجة فحسب تحكم مطلق .

ان الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها تندمج كلها معا اندماجا رائعاً لخلق عالم جليل ، إن الجلال ، هو من أحب الصفات ، وأقدرها فى الطبيعة الإنسانية ، تجب فى جولدونى التعبير الكامل عنه لقد كانت لجولدونى عينان ذكيتان نافذتان ، يرى بهما الأشياء رؤية جديدة ويخلقها خلقاً جديداً ◆

عباس خضر رحلة حياة.. وأدب

د. عبد العزيز الدسوقى

تمهيد :

١

●● كانوا ثلاثةً ؛ وحَّدتْ بينهم أحلام الشباب وطموح الأدب والفن ، وربَطَتْهُم وشائج الصداقة والزمالة وطبيعة الدراسة الواحدة ، وجمعهم النزوع المشترك ، وقرَّب بين عقولهم وقلوبهم وأذواقهم ؛ هُمْ :-

● سيد قطب .
● وطاهر أبو فاشا .
● وعبَّاس حسَّان خضر .

التقوا فى بواكير الصبا والشباب ، ولفتوا إليهم الأنظار . وأحدثوا فى الساحة الثقافية تياراً من الحيوية والحماس والمرح . وكان من الممكن أنْ يُكوِّنوا حولهم تيارا من الأدب والفن ــ له خصائص متميزة ، وسمات واضحة ــ كما فعل قبلهم ثالوثُ الرُّوادِ : العقاد والمازنى وشكرى . أو ثالوثٌ آخر ، يتمثل فى : طـه حسـين . وهيكـل . ومصطفى عبد الرازق .

ولكنهم لم يفعلوا ، ربما لتغير الظروف بعد جيل الرواد . وربما لنقص فى تكونهم الفكرى والروحى وتواضع فى مواهبهم . وربما لكل هذه الظروف مجتمعة . ولكنهم ــ على أية حال ــ أفادوا من هذه العلاقة المتميزة المبكرة بريقا وتألقاً ميزهم على أقرانهم فى الدراسة والحياة . وزودتهم برصيد من الثقافة والخبرة والتجربة ، ظلت معهم طوال الحياة ، حتى ــ بعد ان ضربت بينهم الأيام ، وتفرقت بهم السبل .

كان لكل واحد منهم شخصيته المستقلة وموهبته المتميزة وثقافته الواضحة وسلوكه المحدد « سيد قطب » كان شاعرا قاصا وناقداً . وكان حار الفكر ملتهب الخيال متأجج الشعور والوجدان . له كبرياء المثقف وترفعه .

وكان «طاهر ابو فاشا» شاعراً باحثاً خطيبا مرحا ساخرا بوهيميا منبسط الطبع . لا يكف عن المرح والسخرية واصطناع المفارقات المثيرة .

أماً «عباس خضر» فكان قاصّاً وناظراً واقعىَّ النظرة ، حكيماً متأملا متسامحاً مثابراً ولم يكن مقتحما ولا جسوراً كزميليه .



عباس خضر

ولذلك ظل متهيبا يعيش على شاطىء الحياة . أما سيد وطاهر فقد تَقَحَّما وخاضا محيطها الزاخر الهادر . واصطرعا مع الأحداث والناس . وتطوَّراً وتغيرا حتى وصلا إلى التأثير الواسع . والذيوع الباهر . «سيد قطب» وصل إلى ذلك من خلال الفكر الإسلامى . وإنخراطه فى الحركة الاسلامية المعاصرة ونضاله فى سبيل ذلك ، حتى دفع حياته على أعواد المشانق . وأصبح له عشاق ومريدون فى كل أنحاء العالم العربى والإسلامى يسمونه « الإمام الشهيد » .

و « طاهر أبو فاشا » شق طريقه إلى الشهرة الواسعة من خلال أجهزة التوصيل وتعلقت ببرامجه الإذاعية ، ملايين المستمعين فى أنحاء العالم العربى ، وقدم للمستمعين مئات البرامج والتمثيليات الإذاعية الممتازة التى شدت جماهير المستمعين وحظيت بإعجابهم ، ووقع صريعاً فى غرام تلك « الغانية اللعوب » « الإذاعة » وانصرف عن الشعر فنه الأول ، وتبخرت موهبته الشعرية فى بلاط تلك الغانية ، ولو تفرغ للشعر لكان أعظم شعراء العرب الذين يعيشون الآن ، لا أستثنى « نزار قبانى » أو «الجواهرى » أو « عمر أبو ريشة » .

وبقى « عباس خضر » بمزاجه الهادىء ، وطبعه الرضىِّ وقناعته ووداعته وانصرافه عن المغامرات ــ راهباً فى دير الأدب . قانعا بوظيفة حكومية تضمن له ولأولاده رزقا مستقرا غير مترف ولا شحيح .

وحقق طموحه الأدبى من خلال الكتابة فى المجلات الأدبية والصحف اليومية . واتصل منذ وقت مبكر ببعض الصحف

يعمل فيها – وهو طالب – بعض الأعمال الصغيرة كالتصحيح أو المراجعة . وصياغة الأخبار . وأحيانا كان يسهم فى تحرير بعض الملاحق الأدبية والأركان الثقافية . ولكنه فى كل الأحيان كان لا يكف عن الكتابة الأدبية واهتم بمجالات أربعة :ـ

● مجال الأقصوصة
● مجال الرواية الشعبية .
● مجال النقد والدراسة الأدبية .
● مجال التعقيبات الأدبية .

وكان يتألق ويبدع فى المجالين الاخيرين . وان لم تخل بعض قصصه وبعض رواياته من هـذا الإبـداع . وان افتقـدت الحـرارة والتوهج . وظل يكتب فى هذه المجالات لا يتخلف .

وثابر فى دأب صابر عـلى الكتابـة نحو خمسين عـامـاً من (١٩٤٧ ـ ١٩٨٧) لم يمنعه شيء من الكتابة إلا رحلته الأخيرة فى مارس ١٩٨٧ إلى رحاب الله .

تُرى هل حقق كل أحلامه وكل طموحه كزميلَه « سيد قطب » و « طاهر أبو فاشا » ؟ ترى هل كان راضياً عن هذا الذى حقق ؟

أعتقـد أنـه حقق كثيـرا ممـا فـاتـه بـالجسارةوالمغـامرة والاقتحـام ، بالمثـابرة والـدأب والتسامـح ، وأنتج كـما كبيراً من الأعمال الأدبية ، كثيرمنها لايزال بين بطون المجلات الأدبية والصحف اليومية ، والذى صدر منها فى كتب يفوق من الناحية العددية نتاج زميليه سيد وطاهر . ثم هو ـ على أية حال ـ كان قانعا راضيا سعيدا بما حقق ، لأنه لم يكن جامح الأحلام والطموح ، بل كان ينظر إلى الحياة نظرة واقعيـة عملية . ولذلك سعد سعادة غـامرة عنـدما أصـدر الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة تعليماته إلى هيئة الكتاب لتقوم بطبع أعماله الكاملة . فماذا يبقى من عباس خضر للتاريخ والحياة الأدبية ؟

٢

يبقى أنـه نـاقـد أدبى ودارس وبـاحث وكـاتب قصة ، ورائـد من الـرواد الـذين استلهموا تراثنا الشعبى وحولوه الى قصص وروايات فنية .

ولكن فلنبدأ تأمل وقائع حياته ونتعرف على خارطة إنتاجه الأدبى ،

رحلة حياته . . . .

● ولـد فى قـريـة بمحـافـظة الفيـوم عـام ١٩٠٨ .

● تعلم فى الأزهـر ثـم فى دار العـلوم ، وتخرج منها عام ١٩٤٠ .

● عمل مدرسـا للغة العـربية بـالمدارس الثانوية ، ثم نقل الى وظائف ثقافية بوزارة التـربية وبـوزارة الثقافـة ، حتى احيل الى المعاش عند بلوغه سن الستين .

● بدأ بالكتابة الأدبية فى مجلة الرسالة على فترات متقطعـة من عام ١٩٣٤ حتى عـام ١٩٤٧ ، ومن هذا العام ظـل يكتب بابـا نقديا اسبوعيا فى المجلة حتى عام ١٩٥٢ ، وتركها وعمل بجريدة الأهرام ثم بجـريدة الأخبار ، وظل يكتب فى جريدة أخبار اليوم الاسبوعية حتى فترة طويلة .

● ولما صدرت مجلة الرسالة الجديـدة عام ١٩٥٣ انضم الى اسرة تحريرها حتى توقفت عن الصدور فى عام ١٩٥٨ ، وفى خـلال ذلـك كان يكتب بـالمجلات الأدبيـة بمصر ولبنان والكويت

● وكان عضوا فى لجنتى الدراسات الأدبية والقصـة بالمجلس الأعـلى لرعـاية الفنـون والآداب .

● وقد منحته وزارة الثقافة منحـة التفرغ للانتاج الأدبى عام ١٩٦٤ لمدة سنة ، درس فيها نشأة القصة القصيرة فى مصر وألف فى هذا الموضوع كتاب القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى ١٩٣٥ .

● ويتجه عباس خضر نحو الـواقعية التى تجمع بين المتعة الفنية والهدف ، وكان يرى أن الأدب الحى الصـادق هو الـذى يصور الحياة ويشع من خلال هذا التصوير ما يرقى بها .

إنتاجه الأدبى ...

أ ـ دراسات :	
١ - غرام الأدباء	سلسلة اقرأ ١٩٥٦
٢ - أدباؤ نا فى طفولتهم	المكتبة الثقافية ١٩٦٠
٣ - كتاب معاصرون	دار الكرنك ١٩٦٢
٤ - قصص أعجبتنى	سلسلة الألف كتاب ١٩٦٤
٥ - كتب فى الميزان	دار الكتاب العربى ١٩٦٥
٦ - محمد تيمور حياته وأدبه	دار الكتاب العربى ١٩٦٦
٧ - الواقعية فى الأدب	وزارة الارشاد بالعراق ١٩٦٥
٨ - القصة القصيرة فى مصر	وزارة الارشاد بالعراق ١٩٦٨
٩ - أدب المقاومة	المكتبة الثقافية ١٩٧٠
١٠ - خطا مشيناها	دار المعارف ١٩٧٥
١١ - ذكرياتى الأدبية .	هيئة الكتاب ١٩٨٣
ب ـ قصص قصيرة :	
١ - الست عليه	الكتاب الذهبى ١٩٥٨
٢ - ناديه	الكتاب الماسى ١٩٦٦
٣ - حواديت عربية (فى جزئين)	دار المعارف
الجزء الأول ـ الطير الخذارى	١٩٥٥
الجزء الثانى ـ أم السعد	١٩٦٠
جـ - روايات :	
١ - حمزة العرب	دار الكتاب العربى ١٩٥٣
٢ - الصحصاح	روايات الهلال ١٩٦٧
٣ - ذات الهمة	توزيع مكتبة الكيلانى ١٩٧٠
٤ - الفارس الأسود	سلسلة المكتبة العربية (هيئة الكتاب) ١٩٧٤

٣

ملاحظات وتأملات . . .

ويسترعى انتباهنا ـ ونحن نتأمل ـ وقائع حياته التى أشرنا إلى بعضها هنا ،

والتى وقفنا على دقائقها بسبب صلتنا الحميمة بالمؤلف ، أنها كانت بسيطة سهلة مألوفة ، تشبه معظم حياة الفقراء من أبناء القرى الذين يشقون طريقهم فى التعليم من خلال حفظ القرآن والالتحاق بالأزهر ، واكمال التعليم العالى بإحدى كلياته . او بالالتحاق بدار العلوم . وكانت فى الغالب تستهوى أصحاب المواهب الأدبية ، أو الذين يريدون أن يضيفوا إلى ثقافتهم الأزهرية ثقافة حديثة ولكن عباس خضر كان يشعر فى قرارة نفسه بالثورة على هذا اللون من التعليم . وكان يتمنى أن يتعلم تعليماً بعيداً عن هذه المعاهد التى كان يرى أنها معاهد أبناء الفقراء . وكان إحساسه بالفقراء حاداً منذ وقت مبكر من حياته . بل لقد تحول هذا الإحساس إلى عائق نفسى عكر عليه صفو حياته فى بعض المراحل . وكان يسمى هذا الإحساس بالفقر « عقد الفقر المدقع » وأشار إلى ذلك فى سلسلة مقالاته «خطا مشيناها» التى نشرها فى السبعينات فى مجلة « الثقافة »[1] يقول : « نشأت فى نفسى عقدة » لعلها عقدة الفقر المدقع . كنت أشعر أحيانا بالضآلة فى مجالس الكبار : كبار الأدباء وكبار الموظفين . . التفت فى أحيان كثيرة إلى أن بى داء السكوت فى المجالس . . . . . فكنت أعالج هذا الداء بأن أقر نفسى على الكلام قرا ولو بدون فائدة ، وأجتهد فى رفع نبرات الصوت وتقويتها . ولم يكن ذلك عن ضعف أوجبن ، وإنما كنت أرى كأنى آت من عالم غير عالمهم ، وخاصة عندما أرى لهم قدرة مالية لا تتوافر لى ولعل هذا الإحساس فى حياة (عباس خضر » يستوقف الدارس المتأمل . فمعظم الذين كان يلتقى بهم من أقرانه وزملائه لم يكن له ثراء مادى او وجاهة اجتماعية . ولم يكن هو ممن تؤرقهم المظاهر ، او يخجلون من الفقر . ومطالبه المادية وحاجاته كانت محدودة ، بسيطة ، وكانت تتوافر له بأكثر مما تتوافر لكثير من زملائه . فمن اين واتاه هذا الإحساس ؟ على أية حال هذه مشاعر الأدباء وهم أكثر حساسية ورهافة من غيرهم .

ويسترعى انتباه الدارس المتأمل لخارطة إنتاج « عباس خضر » الأدبية ، التنوع والكثرة والجدة .

ففيها مجموعات من : الأقاصيص العصرية « الست علية » و « نادية » إلى جانب الأقاصيص المستوحاة من التراث الشعبى مثل « الطير الخُدارى » و «أم السعد» . واستلهم الملاحم والروايات الشعبية وحوّل بعضها إلى روايات تجمع بين عبق التراث ورشاقة التناول الحديث ، وأكاد اقول « الرؤية العصرية» . وله فى هذا المجال «حمزة العربى» و «الصّحْصَاح » و «ذات الهمة» و «الفارس الأسود» وقد سبق عباس خضر معظم الذين استلهموا التراث الشعبى بهذا التناول الفنى الرشيق . وممن سار على هديه صديقنا الأستاذ « فاروق خورشيد » وإن لم يذكر أحد من الدراسين ذلك ! . على أية حال هو جانب هام من نتاج (عباس خضر) الأدبى فى حاجة إلى دراسة مُفَصلة . ومن الدراسات الأدبية التى تتميز بالجدة والتميز فى نتاج عباس خضر ما كتبه عن أدبائنا المعاصرين فى حياتهم . وتناول بالفحص والتشريح طفولتهم والجوانب المجهولة فى حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية والغرامية .

ومن أهم كتبه فى هذا المجال « غرام الأدباء » و « أدباؤ نا فى طفولتهم » و «كتاب معاصرون» .

وكانت صراحته ــ فى متناول ذكرياته وسيرته الذاتية وعلاقاته بأدباء عصره ــ تفوق الوصف . وكانت ــ فى بعض الأحيان ــ تصادم تقاليدنا الاجتماعيه . وفى أحيان نادرة كانت لا تتفق مع الخلق الأصيل . وبخاصة ما كتبه عن العقاد وطه حسين وتيمور وبعض أدباء الجيل التالى وقد نشر بعض هذه الأعمال فى مجلة «الثقافة» التى كنت أرْأسُ تحريرها على امتداد عشرة أعوام . وأعترف أننى خَفَفْت بالحذف والتعديل ــ من هذه المقالات ، وبخاصة ما كان يتعلق برواد الأعلام . ولقد نَدّ عن قلمى الأحمر حذف بعض ما يتعلق بمحمود تيمور فأثار دويًا وضجيجاً امتد عدة اعوام . وأشهد أن (عباس خضر) كان يقابل ذلك بهدوء وابتسام ويقول لى فى نبرة ودود :

ــ أنت بذلك تغير تاريخنا الأدبى ونحن لا نملك ذلك :

ولقد تحولت هذه المقالات التى نشرها فى مجلة الثقافة إلى كتب نشرت فى دار المعارف وهيئة الكتاب . ومن أهمها « خطأ مشيناها » و « ذكرياتى الأدبية » و« هؤلاء عرفتهم » وأتمنى أن يجمع الأخوة الذين يشرفون على طبع أعماله الكاملة بقية هذه المقالات وغيرها من المقالات التى نشرها فى « الدوحة» القطرية . وقبل ذلك فى الرسالة و « الرسالة الجديدة» و « الحياة » و « العربى » فهذه المقالات تشكل عشرة كتب أخرى تضاف إلى نتاج « عباس خضر » الأدبى .

ومن اللافت للنظر فى نتاج عباس خضر وبخاصة فى دراساته النقدية أنه كان كاتباً واقعيا ملتزماً دون ادعاء أو ضجيج ، او تبنى شعارات جوفاء . وإذا كانت هذه القطرة الواقعية فى الدراسة الأدبية ، قد أخذت تحدث ضجيجا فى عقد الأربعينات وبخاصة على أيدى بعض الكتاب الماركسيين ، فإن عباس خضر قد سبق هؤلاء جميعاً ، فقد بدأ يكتب على هذا النحو منذ منتصف الثلاثينات . ولقد تحول بعض هذه المقالات إلى كتب نشرت بعد ذلك بأعوام . ولعل من اسباب فتور نتاج عباس خضر القصصى والروائى هو تشبعه بهذه الروح الواقعية .

ومن أهم كتبه فى هذا المجال « الواقعية فى الأدب » و « القصة القصيرة فى مصر » و « ادب المقاومة » .

وكان من اوائل الذين التفتوا إلى اتجاهات التجويد فى ادبنا الحديث وبخاصة فى القصة والمسرح . وله كتاب رائد عن «محمد تيمور: حياته وأدبه »

ولقد كان من حصاد متابعاته المستمرة مجموعة كبيرة من المقالات النقدية جمع بعضها واصدره فى كتابين هما « قصص أعجبتنى » و « كتب فى الميزان »

٤

وبعد . . .

يبقى بعد ذلك ان أذكر فى نهاية هذه التحية السريعة لرائد صديق ، تلك اللمسة الحانية التى خصنى بها عباس خضر قبل موته بأيام قلائل : لقد فوجئت به ذات صباح فى مكتبى جاء يزورنى ويصعد دورين مرتفعين بدون مصعد وجاشت نفسى وارتجّتْ مشاعرى ، وحييتهُ وأنا اغالب دموعى ، فلقد تأثرتُ تأثرا بالغاً بهذه اللمسة الحانية الجميلة . ولم أكن رأيته منذ خمسة أعوام ، واضاء وجهه بابتسامة عذبة ، وقد أسعده تأثرى البالغ تأكيدا لمسلكه الجميل وموقفه الجليل . ولقد كان هذا آخر لقاء بيننا . وكأنه جاء يودعنى قبل ان يغادر دنيانا . رحمه الله ورضى عنه وأثابه مغفرة وأجراً عظيماً ، ◆

---

(١) راجع العدد ٣٣ ص ٣٦ (يونية ١٩٧٦)

القصة فى التراث العربى

عباس خضر

كان للعرب فى مختلف العصور فنونهم القصصية النابعة من بيئتهم والمصورة لحياتهم وعقائدهم ومغامراتهم وبطولاتهم . وكانت هذه الفنون متقدمة فى أزمانها ، وإن اختلفت فى النوع عن تراث الغرب بإختلاف ظروف البيئة وأحوال الاجتماع .

مثال ذلك القصص الشعرية الحماسية الطويلة « الملاحم » التى نشأت فى بعض المجتمعات الأوروبية القديمة ، إذ كان الشعراء يطوفون بالقرى والمدن ينشدون تلك الملاحم بمصاحبة آلات موسيقية . أما البيئة العربية القديمة فقد كانت تتكون من قبائل غير مستقرة تسعى دائماً وراء الماء والمرعى ، فلم تكن صالحة لنشوء الملاحم وأولئك الشعراء الطوافين ، فلما استقر العرب فى مختلف البلاد ـــ بعد الفتوحات الإسلامية ـــ نشأت بينهم ملاحم مشابهة ، لا تعتمد كلها على الشعر ، بل تتكون من النثر والشعر ، يتعاقبان فى السرد والتصوير والحوار ، ويكون الشعر غالباً فى المواقف التى يغلب عليها فيها التحمس والانفعال ، وصار الشعراء الطوافون ينشدونها بمصاحبة « الربابة » .

تروى الملاحم العربية سير أبطال العرب الحقيقيين والخياليين ومغامراتهم فى الحرب والحب ، وتقصد استثارة الهمم العربية ، وذلك مثل سيرة عنترة وقصة سيف بن ذى يزن وقصص الهلالية الكثيرة .

ولعل أقدم الفن القصصى عند العرب القصص الخرافية ، كما هى الحال فى البداية لدى كل المجتمعات القديمة . وكلمة « الخرافية » نفسها تضع أيدينا على البداية العربية ، وما زالنا ـــ نحن أحفاد العرب الأولين ـــ نردد هذه الكلمة فى معارض مختلفة ، فهذه أحاديث خرافة ، وهذا كلام خرافى ، وفلان يخرف . . الخ . .

وأصل ذلك أن رجلا عربياً من بنى عذرة يسمى « خرافة » زعم أن الجن قد اختطفته ومكث عندهم مدة ، ثم أعادوه إلى قومه وراح يحكى غرائب مشاهداته فى بلاد الجن وعجائب ما وقع له معهم ، فكان قومه يستمعون إليه ، ويعجبون ، ثم يقولون : « أحاديث خرافة » وصار هذا يطلق على كل كلام غريب لا يصدق .

ومما يؤسف له أن أحاديث خرافة نفسها ـــ أى ما تحدث به خرافة عن الجن ـــ ضاع فى متاهات الزمن كما ضاع كثير غيره من القصص العربية الأولى . ومما يدل على أن هذه القصص وجدت ، وأنها كانت تعد من الأدب ، ما حكى من أن سهل بن على أبى غالب الخزرجى وضع كتاباً فى الجن وأخبارها وحمله إلى هارون الرشيد فقال له فيها قال :

« إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً » وواضح من هذا أن الرشيد لم ينكر هذا الفن القصصى الخرافى ، بل عده من الأدب ، ولم يكن مثل كثير من الدراسين للأدب العربى فى عصرنا وما قبله ، الذين لم يهتموا بهذا القصص ولا بما جاء بعده من القصص الشعبى واعتبروا ذلك كله بغير حق شيئا خارجا عن نطاق الأدب . . .

ولو وصلت إلينا تلك القصص كاملة لكان لنا منها فن قصصى عظيم مثل أساطير اليونان وغيرها . . ومع ذلك فقد أفلتت من عوامل الضياع بعض القصص هنا وهناك ، نذكرمنها شيئاً يدل على الأعمال شبه الأسطورية الأولى :

قالوا إن عمراً بن يربوع تزوج « الغول » وعاش معها مدة رزق منها فى خلالها أولاداً . وكانت زوجته «الغول» تقول له :

«إذا لاح البرق من جهة بلادى ـــ وهى جهة كذا ـــ فاستره عنى ، فإنى إن لم تستره عنى تركت لك أولادك وطرت إلى بلاد قومى » .

فكان عمرو كلما برق البرق غطى وجه زوجته بردائه فلا تبصره . حتى كانت ليلة غفل فيها وقد لمع البرق فلم يستر وجهها كعادته ، فطارت وقالت له وهى تطير :

أمسك بنيك عمرو إنى آبق . .
برق على أرض السعالى آلق .

تقول : ارع أولادك يا عمرو فإنى ذاهبة نحو برق متألق لى من ناحية أرض السعالى « الغيلان »

وقد أشار أبو العلاء المعرى إلى هذه القصة القديمة فى قصيدة من شعره وهو يتحدث عن بعض أسفاره مع أصحابه على ظهور الإبل التى تحن بطبيعتها إلى البرق ، فقال : إنه كان إذا ومض البرق يستر وجوه الإبل حتى تسير فى طريقها ولا تتجه نحوه كأنه هو عمرو بن يربوع والإبل هى السعالى ، وذلك فى قوله :

إذا لاح إيماض سترت وجوهه . .
كأنى عمرو والمطى سعالى . .

واتخذ كثير من شعراء العرب فى العصر الجاهلى موضوع الجن والغيلان مجالا للتعبير عن الشجاعة والبطولة ، ومنهم الشاعر « تأبط شرا » الذى يقص علينا فى شعره

كثيراً من وقائعه مع الغيلان ، وكانوا يعتقدون أن الغول إذا ضربت بالسيف ضربة واحدة هلكت فإن ضربت ثانية عاشت ، ويحكى «تأبط شرا» إحدى مغامراته مع الغول ، فيقول :

لقيت الغول تسرى فى ظلام
بسهب كالعباءة صحصحان

ويمضى فى قصيدته حتى يقول إنه ضربها بالسيف :

فقالت ثن ، قلت لها : رويداً . .
مكانك إننى ثبت الجنان

فلم ينخدع بكلامها وتحديها له أن يضربها ثانية ، بل تركها تموت من الضربة الواحدة ، وانتظر إلى الصباح ليرى ماذا حدث لها ، فقال :

ولم أنفك مضطجعاً لديها
لأنظر مصبحاً ماذا دهانى
إذا عينان فى رأس دقيق
كرأس الهر مشقوق اللسان

وفى هذه القصص أن الشاعر الجاهلى «عبيد بن الأبرص» كان فى سفر إلى الشام ، وفى الطريق اعترضه شجاع «أفعى كبيرة» وكانت الأفعى تلهث من شدة العطش ، فنزل عبيد عن بعيره وأخذ بقية ماء كانت معه وصبها فى فم الأفعى حتى رويت واطمأنت وانسابت فى الرمل . ثم مضى عبيد فى طريقه إلى الشام فقضى حوائجه ورجع ، ونام فى الطريق ، فلما استيقظ لم يجد بعيره ، فجعل يبحث عنه ، فإذا هو ببعير آخر عليه رحل معد للركوب وإذا هاتف لا يراه يقول له : اركب هذا البعير حتى يوصلك إلى ما تريد ثم اتركه . .

فركبه فلم يلبث أن رأى بيته . . فنزل عنه وهو يقول :

ــ أسألك بالله يا هذا من أنت ؟

فسمع الهاتف يقول :

« الشجاع الذى أرويتنى ظمأ »

إلى أن يقول :

الخير يبقى وإن طال الزمان به
والشر أقبح ماأوعيت من زاد

وقصة عبيد بن الأبرص هذه من النوع الهادف وإن كان خرافياً ، فهى ترمى إلى الخير وتصور التعاطف فى شكل جميل . .

هذا وغيره من القصص العربية المشهورة والمعروفة للدارسين ، والمفقودة التى تدل عليها أنباء هنا وهناك . . كل ذلك يجعلنا لا نلقى بالا إلى ما قاله بعض المستشرقين ، مثل الفيلسوف الفرنسى « أرنست رينان » وتابعهم فيه بعض المؤلفين العرب فى العصر الحديث ، قالوا إن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم ، وإن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة ، فلم تمنحهم المخيلة الخالقة المبتكرة التى تتوافر للغربيين .

ومن العبث أن ندلل على أن بيئة من البيئات أو قبيلا من الناس تتوافر له طبيعة خلاقة فى القصة ، فالإنسان قصاص بطبعه فى كل مكان وزمان ، يحكى ما يحدث له وما يشاهده وما يسمعه ، فإن توافرت له ثقافة ضمنها ما يحكى وأكسبه قيمة أدبية .

وعلى خلاف ما زعمه « أرنست رينان » وأضرابه ومن جاراه من قومنا ، نجد مستشرقين ودارسين آخرين من العرب ، اهتموا بالجانب القصصى فى أدب العرب ، وتحدثوا عن روائع منه ، وبينوا أثره فى الأدب الغربى .

فمن المستشرقين الأستاذ «جب» الذى عنى فى كتاب « تراث الإسلام » ببيان أثر الأدب العربى وخاصة أدب القصة فى العصور الوسطى .

ومن الدارسين العرب الأستاذ محمود تيمور الذى يقول فى كتابه « القصص فى أدب العرب » :

إنى لأومن اليوم بأننا نزاول فن القصة بألوان شتى من وراثات عربية أصيلة ، فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربى العريق ، ومن قصصنا الشرقى التليد »

ومنهم الدكتور محمد غنيمى هلال الذى درس دراسة مقارنة بعض الأعمال القصصية العربية وتأثيرها فى الآداب الأوروبية ، مثل ألف ليلة وليلة والمقامات ، وقصة حى بن يقظان ، كما درس بعض القصص الغربية وتأثرها بالأدب العربى مثل قصص الحب والفروسية ، وقصص الشطار الأسبانية ، وذلك فى كتابه «الأدب المقارن»

ومنهم الأستاذ فاروق خورشيد الذى أخذ ــ بشدة وبحق ــ على الدارسين للأدب العربى إهمالهم للناحية القصصية فيه ، وافترض وجود ألوان مختلفة من القصص فى تراثنا العربى ، وأثبت افتراضه بكثير من الأدلة والنصوص القصصية وخاصة ماورد بكتابين فى القصص الجاهلى دونا فى العصر الإسلامى هما كتاب «التيجان فى ملوك حمير» لوهب بن منبه وكتاب «أخبار ملوك المن» لعبيد بن شريه الجرهمى . وذلك فى كتابه «من الرواية العربية» .

وينبه الأستاذ محمود تيمور على أننا «سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن فيه قصة ، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية فى صياغتها الخاصة بها ، وإطارها المرسوم لها ، ورجعنا نتخذها المقياس والميزان ، وفتشنا عن أمثالها فى أدبنا العربى ، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد وشد ما أخطأنا فى هذا الوزن والقياس ، فللأدب العربى قصص ذو صبغة خاصة به ، وإطار مرسوم له » .

وهناك أيضا فى المقارنة عنصر الزمن ، فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن الرواية الغربية الحديثة لم تتوافر لها مقوماتها الفنية إلا من



د. محمد غنيمى هلال



عباس خضر

بلزاك



القرن الثامن عشر ، ونظرنا إلى قصص عربية وضعت قبل ذلك كسيرة عنترة وسيف بن ذى يزن وحمزة البهلوان ، فإننا نجد هذه فى مستوى فنى لا يقل عن أمثاله المعاصر له فى أدب الغرب ، بل إننا نرى قصة قصة حمزة البهلوان قد توافر لها كثير من المقومات الروائية التى حدثت بعد فى روايات الغرب . .

ولابد لنا ــ ونحن نعبر بنظراتنا السريعة أطوار القصة فى تراث العرب ــ أن نقف عند آخر فن منها قبل العصر الحديث ، وهوفن المقامة ، لأنه أشبه بموضوعنا وهو القصة القصيرة ، ولانه ــ كما سنرى ــ كان له شأن مهم فى محاولة تطوير القصة العربية والعبور بها إلى القصة الحديثة .

المقامة معناها فى الأصل المجلس ، ثم سميت بها الأحدوثة التى تحكى فى مجلس . وأول من ابتكر المقامات بشكلها الفنى المعروف ، وأطلق عليها هذا الاسم ، هو بديع الزمان الهمزانى فى القرن الرابع الهجرى وتابعه فيها الحريرى كما قال فى مقدمة مقاماته :

«وبعد فإنه جرى ببعض أندية الأدب الذى ركدت فى هذا العصر ريحه ، وخبت مصابيحه ، ذكر المقامات التى ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان ، فأشار من إشارته حكم ، وطاعته غنم ، إلى أن أنشىء مقامات أتلو فيها البديع ، وإن لم يدرك الطالع شأو الضليع » .

ويقوم الشكل الفنى للمقامة على حادثة قصيرة يتخللها حوار ، وتقص مغامرة يرويها راو عن بطل ، ويصف تنقلاته ومشاهداته وأعماله ، ويحكى أقواله . كل ذلك فى أسلوب جزل أنيق مسجوع .

والراوى فى مقامات بديع الزمان هو « عيسى بن هشام » والبطل « أبو الفتح الاسكندرى » أما فى مقامات الحريرى فالراوى هو «الحارث بن همام» والبطل «أبو زيد السروجى» .

والراوى والبطل يتكرران فى كل مقامة ، وهما الرابط الوحيد أو الوحدة الواحدة بين المقامات كلها .

ونرى البطل فى مقامات البديع والحريرى يتخذ أشكالا ويظهر فى أحوال مختلفة ، قد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً أو أديباً أو لغوياً ، ولكنه دائماً محتال متسول ، يحصل على المال بالخداع والحيلة ليوفر لنفسه المتعة واللذة ، وهو دائماً أديب بليغ حاضر البديهة يرتجل الكلام المطابق لمقتضى الحال ، منثوراً ومنظوماً ، ويستشهد بالمأثورات من آيات وأحاديث وحكم وأمثال وأشعار ، ويعطينا كل من أبى الفتح الإسكندرى وأبى زيد السروجى نموذجاً للأديب البأس فى ذلك العصر ، الذى يحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر وبغيرهما ، فهو يرى أن الزمان قد حرمه وأعطى غيره ممن لا يستحقون ، فلا بأس عليه أن يحتال ويلبس لكل حال لبوسها ويدور مع الزمان ، ويقول :

ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنك الغرور
لا تلتزم حالة ولكن
در بالليالى كما تدور

وتشتمل المقامات على وصف للسعادات وأحوال الناس فى عصرها ، ويقول الحريرى فى مقدمته إنه قصد من تصوير الشر والمفاسد التحذير منها والتنبيه إلى خطرها ، وهذا يماثل ما صرح به كتاب الواقعية فى الغرب ، إذ قال « إميل زولا » إنه إنما يصور الشر ليدق ناقوس الخطر للمجتمع كى يتلافى إنتاج مثله ، وقال «بلزاك» إن له من وراء تصوير صنوف الشر مثالية لا تقل مكانة عن أحلام الرومانتيكيين فى أدبهم .

ويقارن الأستاذ فخرى أبو السعود بين مقامات بديع الزمان وبين أشباهها فى الأدب الإنجليزى فيقول فى سياق حديثه عن نضج الأدب والثقافة فى القرن الرابع الهجرى :

«فبدأت تنمو بذور القصة الفنية التى تدرس المجتمع وتحلل الشخصية وتهتم بالتصميم الفنى والفكرة الموحدة ، ويبدو كل ذلك فى مقامات بديع الزمان ، فهذا الكاتب يمثل فى العربية من هذه الوجهة مكان أديسون وستيل فى الإنجليزية ، وقد أبدى فى ثنايا مقاماته من نفاذ النظرة وبداعة الوصف وبراعة الفكاهة وتنوع الموضوعات ما هو جدير بأسمى أنواع القصص ،

محمود تيمور



واخترع شخصيه أبى الفتح الإسكندرى فكان على الأرجح المؤلف العربى الوحيد الذى اخترع شخصية شائقة واضحة من صنع الخيال المجرد ، ولم تكن شخصيات المقامات التالية فيها بعد إلا نسخاً مكررة منه لا ابتكار فيها ، وشخصية أبى الفتح الإسكندرى تعين من مراحل تطور القصة العربية نفس المرحلة التى تعيّنها شخصية سير روجر ديكفرى من تطور القصة الإنجليزية . فمقامات البديع فى الأدب العربى بمثابة مقالات أديسون وستيل فى الأدب الإنجليزى ، تعين بدء ظهور القصة الفنية الاجتماعية التحليلية ، بيد أن تطور القصة العربية وقف عند هذا الحد لا يتخطاه ، ولم يبلغ مرحلته التالية ، لأن الأسباب لذلك لم تكن مكتملة »

وقد أخذ النقاد الحديثون على المقامات ــ بحق ــ أن الطاقة فيها موجه أكثرها إلى المحسنات والحلية اللفظية والأسلوب المصطنع الألغاز اللغوية وما إليها ، مما يطغى على مضمونها القصصى ويحول دون تأثيره فى نفس القارىء .

على أن ذلك ــ أقصد العناية الزائدة بالمحسنات والشكل اللغوى ــ كان طابع العصر فى الأدب بوجه عام ، فلم يكن مقصوراً على المقامات . وقد ظل هذا الطابع سائداً حتى الجيل الماضى فى حياتنا الأدبية ، سواء فى المقامات التى ظلت تكتب حتى العصر الحديث وفى الكتابة على وجه العموم ، وسنرى هذا الامتداد فى المحاولات القصصية الأولى .

عن كتاب « القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ »

القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١١ ــ ١٩ ◆

القاهرة

دراسة

ابراهيم زكى خورشيد عالم موسوعى فقدناه

محمد قنديل البقلى

لم أعرفه صبيا فأحدثك عن هذا الصبا معاينة ومخالطة ، ولكنى أستطيع أن أحدثك عنه ثقلا ، فكم جلس الىّ رحمه الله ، وكم حدثنى عن هذا الصبا ، وكان حديثه عنه حديثا صريحا لا تحس فيه المغالاة ولا البعد عن الواقع ، لأنا عهدناه حياته التى عشناها معه ، لا يغالى ولا يجانب الحق ، وكان القصد والصدق منهجه فى هذه الحياة .

لقد كان هذا الصديق هو إبراهيم زكى خورشيد ، ولقد أمضى صباه كما حدثنى فى ظل أسرة عُرف ربها بالجد والحزم والاستقامة ، ولم تكن الأم علىّ غير هذا ، فإذا الأبناء على هذا كله لا تعرف فى واحد منهم حيدة عن صفة من تلك الصفات .

وفى ظل هذه الصفات ، أو قل فى ظل هذين الأبوين اللذين لهما هذه الصفات ، نشأ إبراهيم زكى خورشيد وكان خامس خمسة هو أصغرهم ، من أجل هذا لم يكد يفقد أباه ، وكان من كبار المهندسين الملحوظين حتى وجد من أخيه الذى كان يكبره ، ومن أخواته البنات الثلاث وإلى جانبهم الأم ، ما فقده ، وإذا هم جميعاً يعوضونه بحنانهم ما فقده ، لهذا عاش ابراهيم زكى خورشيد يتمثل فى أخيه روح الأبوة ، كما عاش يكن لأخواته البنات وداً لا يقل عنه وده لأمه .

وقد كان حزنه كبيراً حين فقد أخاه بأخرة ، كما كان كبيراً حين فقد أختين من أخواته ، ثم كان الحزن أشد حين فقد أمه .

وأرانى بعدت بك شيئاً عن حديث صباه الذى بدأت به ، لقد عاشه ابراهيم زكى خورشيد ، أو قل عاش جله فى ظل أبيه ، لذا كان سوياً فى كل ما يفعل ، جاداً فى كل ما يأتى ، تلميذاً مرموقاً يُطمع فى صحبته كما كان صحبه الذين التف شملهم بشمله على سيرته ، لا تذكر لهم إلا كل خير ، كما لا تذكر له معهم إلا كل خير

وهكذا أمضى حياته فى المرحلتين الأولين من التعليم ، الابتدائية والثانوية بين الأوائل حتى إذا ما تأهل لدخول الجامعة ، كان فقدان الأب ، وأمضى ابراهيم خورشيد حياته الجامعية ، كما أمضى حياتيه الابتدائية والثانوية لم يثنه ما فقد ، بل زاده هذا مثابرة وجداً ليحقق لأبيه فيه ما يتمناه .

أما عن غير هذا من أحاديث الصبا ، فحسبك عنه أن الشاب كان مرحا فى التزام ، حلو النكتة ، خفيف العشرة ، طيب اللسان ، لذا كان محببا إلى عارفيه .

ولقد كان له إلى جانب دراسته ميل الى الموسيقى ، فاذا هو يدرس ، وإذا هو يكون عازف كمان ، وإذا هو ينغمر فى هذا الوسط الفنى ، واذا هو يصحب كبار الملحنين ، واذا هو يعجب بشيخهم حينذاك المرحوم زكريا أحمد ، واذا هو له تلميذ وصديق ، واذا هذه الصداقة تدوم إلى أن ترك زكريا أحمد الدنيا ليلقى ربه .

وكان ابراهيم خورشيد لصديقه زكريا وفياً الوفاء كله ، لا يكاد يمر يوم دون أن يلقاه ، ولا يكاد يمر يوم دون أن يكون الشيخ زكريا فى بيت خورشيد .

وكان المرحوم الشيخ زكريا ، شيخ المحدثين ، كما كان شيخ الملحنين ، وكان إبراهيم خورشيد ذا ذاكرة واعية ، من أجل هذا وعى عن الشيخ زكريا الكثير ، وكنت إذا جلست إلى خورشيد تستمع إليه وهو يحدثك حديث زكريا ، وروايته عنه فكأنك تستمع إلى زكريا نفسه ، وكأن زكريا هو الذى يحدثك فى خفة روحه وسلاسة منطقه وحركاته وسكناته .

هكذا مضى صبا ابراهيم خورشيد مملوءاً ، لم يُفسح له أن يعيش عيشة الشباب اللاهى ، وكما كان صباه كان شبابه ، وكما كان شبابه كانت كهولته ، لا يخرج من ميدان العلم إلا إلى ميدان الفن ، وأذكر أنى حين صحبته وكنا معا فى الحقل الثقافى كنا نقضى يومنا فى الأول حتى إذا ما أظلنا الليل ، وكنا نعمل معا ليلاً لا نغادر المكان إلى بيوتنا ، بل كان لا يلذ له إلا أن نمضى الشطر الباقى من الليل بين الموسيقيين ، يعيش بينهم يشاركهم هو رأيا ويشاركهم سماعاً .

وهكذا كان ابراهيم خورشيد لا يعرف الراحة يخرج من حياة عاملة إلى حياة أخرى عاملة ، ما عرفته جنح إلى حياة لاهية أبدا .

ومن هنا كان إبراهيم خورشيد موسوعى الثقافة . ولعل الذى زاد من موسوعيته اضطلاعه وزملاء له ، بترجمة دائرة المعارف الإسلامية وكان هذا منذ أن تخرجوا فى الجامعة .

وحديث هذه الموسوعة وترجمتها لابد لك من معرفته ، فدائرة المعارف الاسلامية ، دائرة تناولت ما يخص الاسلام جمعت فأوعت ، أعنى أنها لم تترك شيئاً يمس الاسلام ، من قرب أو بعد ، إلا وكتبت عنه كتابة ملمة ، وإن جاءت موجزة وقد ذكرت لنا المصادر العربية ما غاب عن كثير منا بعضه .

ودلتنا كيف يكون البحث وكيف يكون الاستقراء ، وكانت هذه الدائرة مرجع الباحثين المتمكنين من الانجليزية ، لذا كان عزيزاً على الكثيرين الافادة منها والانتفاع بما فيها .

وحين شمر ابراهيم خورشيد ، وقِلَّة معه من أصدقائه للقيام بترجمة هذه الدائرة عن الانجليزية ، كان هذا حدثا له خطره ، وكم هون الكثير من أقدامهم على هذا العمل ، ولا يزالون فى أول الطريق ولكن الزمن دلنا بعد على أنهم قاموا بهذا العمل على خير وجه ، وإذا هم يقوون لعملهم هذا مراجعة ، وما أكثرها ، ثم ما أندرها ، وإذا هم يستأجرون شقة تتسع لهذه المكتبة أولا ، ولمكاتبهم ثانيا ، وكانوا خمسة وللزائرين ثالثا ، وكان هؤلاء الزائرون هم الذين تسند إليهم الترجمة لبعض المواد .

فلقد كان من المواد ما يحتاج إلى مختص لهذا ، وكلف هذه الجماعة هذه المواد إلى مختصين ولم تبخل ثم قاموا هم بترجمة الكثير ، ولم يفتهم أن يستأنسوا بآراء العلماء إن كان لابد منها حرصاً منهم على أن يخرج هذا العمل على صورة حقة ، وكم من موضوعات جنح فيها المستشرقون الذين وضعوا مواد هذه الدائرة بعض الجنوح لهذا كان لابد من معقبين من رجال الدين ، وأنت حين تقرأ أعداداً من هذه الموسوعة بعد ترجمتها ترى كثرة من هذه التعقيبات .

وأحب أن أمضى بك بعيداً فأقول لك إن الموت قد اختطف بعض أفراد هذه الجماعة وأن بعضهم شغلته الحياة شيئاً ، فلم يفرغ لهذا العمل فراغه الأول ، وأن الموت قد عدا أيضا على بعض الشيوخ الذين كانوا أكفاء ما يستعاض بهم ، فأول أعباء هذا العمل تقع على عاتق قلة من هذه الجماعة كان المرحوم ابراهيم خورشيد فى مقدمتهم . ومضت الدائرة تصدر تباعاً بهذه الجهود الخفية لهذا البطل الراحل وزميل له هو الدكتور عبد الحميد يونس ، أمد الله فى عمره .

وهاهى هذه الدائرة بين يدى قراء العربية منها اليوم ما يمثل شطراً منها ، ترى هل تكتب الأيام لما بقى لها من أشطار الخروج إلى النور ؟

وإنا لندعو أن يرزق الله الدكتور عبد الحميد يونس العمر الطويل والقدرة التامة ثانية كى يمضى بأداء تلك الرسالة الجليلة التى فقدت رسولا من رسلها الذى كان المحور الذى عليه تدور .

من هنا نستطيع أن نعرف لما كان المرحوم ابراهيم خورشيد موسوعى المعرفة ، ومن هنا نستطيع أن نعرف لما كان المرحوم ابراهيم خورشيد خير رجل للإدارة الثقافية .

لقد ترك المرحوم ابراهيم خورشيد وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة وكان فى الأولى مديراً لادارة الترجمة واذا هو فى الثانية مديراً للادارة العامة للثقافة ثم رئيساً لمجلس إدارتها وحسبك أن ترجع ببصرك إلى الوراء قليلاً لترى كم مشروعاً ثقافياً وضع أساسه المرحوم ابراهيم خورشيد غمرت الأسواق الثقافية عندها فاذا هى مادة نافعة لكل قارىء صغر أم كبر .

لقد كان ما فكر فيه المرحوم خورشيد من إخراج دائرة معارف إسلامية تتولاها أقلام عربية بدلاً من تلك الأقلام الغربية امتداداً لموسوعته . وأذكر كم أعد لهذا المشروع وكم هيأ له ولكن القدر عاجله ولم يمض فيه

حياة كانت كلها دأب وعمل لا يعرف الابطاء ، أعطى عمله أكثر ما له من جهد ووقت لا تعنيه شئونه الخاصة ولكن يعنيه عمله الذى كان كله من أجل الدولة وللدولة . ولو أن هذا الجهد كان له خالصا لمهد له الطريق لأن يكون صاحب مؤسسة كبيرة للنشر ، ولكن المال لم يكن يعنيه وإنما كان يعنيه أن يوطد أركان الثقافة فى مصر فى ظل سلطة تملك ، وهذا أقدر للثقافة أن تحيا وأقدر لها أن تنتعش وتعيش .

هذه الصرامة على نفسه تبعتها صرامة منه على من حوله ومن هنا كان نفور بعض الناس منه وبرم بعض الرؤ ساء به لأنه كان لا يفرق فى تلك الصرامة بين رئيس ومرءوس . ومن هنا أوذى المرحوم ابراهيم خورشيد من مرءوسيه ورءوسائه ، ولكن هؤلاء الذين آذوه مرءوسين ورؤ ساء كانوا لا يستطيعون أن ينكروا عليه علمه وجهده واخلاصه فى العمل .

لقد كان جاداً لا يعرف إلا الجد ، وكان وفيا لا يعرف إلا الوفاء ، وكان مخلصاً لا يعرف إلا الاخلاص ، فإذا ما وجد ثغرة هنا أو هناك برم وضاقت نفسه ولم يستطع أن يكتم وكان هذا مصدر للتقول عليه .

وما كان أغناه فى آخر حياته أن يهدأ شيئاً ويفرغ مما لا يرهقه ، ولكنه ما لبث أن أضاف إلى شواغله شاغلة مرهقة فاذا هو يؤسس لناد موسيقى ، سعى إليه وحده ، ووقع على مكان مختار له وحده وضم حوله زملاء له بجهده وحده ، فإذا هو بين يديه ناد ملىء بحياة موسيقية سعى فيه جهده لأن ينعش الموسيقى العربية ، تلك الموسيقى التى كان يعشقها ويريد لها ألا تطغى عليها الموسيقى الغربية .

وكان هذا جهداً جديداً يدلك على موسوعيته علماً وفناً التى لم تعرف الحدود وهذه كلها جهود كانت للصالح العام ولم تكن لذاته أعنى أنه بوسعه بتلك الثقافة أن يعيش للتأليف والترجمة وما كان أقدره عليهما ، ولكنه كما قلت لك ، كان رجلا عاما لا خاصا ، وهو مع الأولى قليل المغنم قليل النقاد ، ولكنه آثر الثانية على الأولى لأنه كان رجلا للناس لا لنفسه ومن كان كذلك كانت طهارة اليد أولى صفاته .

وهكذا كان المرحوم ابراهيم خورشيد ، لذا خرج من الدنيا ولم يخلف دانقا ، على الرغم من تلك الجهود الكثيرة الواسعة التى حدثتك عنها ، والتى كانت كفيلة بأن تجعل منه رجلاً ذا ثراء ، كما قلت لك قبل

وحسبه أنه اذا ذكر ذكرت له :

دائرة المعارف الاسلامية التى تنشد اليوم من يتمها

وسلسلة أعلام العرب التى نرجو لها هى الأخرى كما بدأت

والمكتبة الثقافية ، والتى نرجو لها هى الأخرى المضى كما بدأت

ومجلة تراث الإنسانية التى نرجو لها أن تعود الى سيرتها الأولى

والمختار من كتب مترجمة مسرحيات وغيرها

هذا بعض ما نذكرك به أيها الراحل الكريم ، رحمك الله رحمة واسعة وألهم المؤمنين بما لك من خير أن يخلدوا اسمك على تلك المنشورات الثقافية ليضيفوا إلى العناوين :

أنشأها ابراهيم زكى خورشيد

بهذا واجب من واجبات الوفاء العلمى ، حبذا لو أينع فى كل ما هو مماثل ، ◆

توفى كاتب هذا المقال إلى رحمة الله يوم ١٣/٥/١٩٨٧ وكان هذا آخر مقال خطته يده ◆



صلاح جاهين والعامية الفصحى

د. محمد العبد

(١)

يعد صلاح جاهين من أبرز شعراء مدرسة الشعر العامى فى أدبنا الحديث ، فقد زود المكتبة الأدبية بطائفة من دواوينه ، التى صدرت شاهدا على مراحل الكفاح الوطنى فى تاريخنا الحديث ، وعلى الروح الشعبية المصرية ، وعلى معاناة الإنسان المصرى والعربى فى شتى مجالات الحياة . ويحفظ العامة والخاصة كثيرا من أشعار صلاح جاهين التى غناها كبار المطربين ، من قصائد غنائية مختلفة .

وقد استطاع صلاح جاهين من خلال تلك الدواوين أن يكون لنفسه لغة شعرية خاصة . تميزه أو يتميز بها عن سائر شعراء تلك المدرسة . فما هى سمات تلك اللغة وما هى أهم خصائصها ؟

(٢)

لقد اتسع صلاح جاهين لعدد من التعبيرات اللغوية العامية ، التى أفاد منها فى شعره إفادة عظيمة . ومن هذه التعبيرات ما يدخل فى اطار الكنايات اللغوية التى توصل المعنى بأقل عدد ممكن من الألفاظ ، ومنها (نتف ريشه) فى قوله :

طول ماعشنا عمرناش حوشنا
المساكين والأكل ناتفين ريشنا (١)

كذلك فقد وقع فى شعره من التراكيب اللغوية العامية الجائزة عدد غير قليل ، ومنها (قطع عيشه) فى قوله :



مدير المصنع الدّباح قطع عيشى (٢)

ومن ناحية أخرى ، فقد استخدم العبارات استخداما خاصا على نحو ما يستخدمها العامة مثل (لا مؤاخذة) فى قوله :

واحضن وادردب ع البلاد
مطر غزير ،
ينزل يرخ يرخ ، على قرعة بنات أخت البشر
يتسبسبوا ، ويتشيكوا
ويبقوا لابسين - لا مؤاخذة
طراطير (٣)

(٣)

وفى شعر صلاح جاهين حشد هائل من الكلمات العامية النمطية ، ويعد استخدام مثل هذه الكلمات سمة لغوية أسلوبية أساسية ، فهو يستعيض بها - فى أغلب الأحيان - فى التركيز على معانى السخرية والتهكم عن الأبيات أو الجمل الكاملة . ومن أمثلة ذلك كلمة (ضبيشى) فى قوله :

مدير المصنع الدباح قطع عيشى
يقول لى عشان جريمة ايه
وينزل اسئلة يسألها ضبيشى (٤)

وقد يستغل بعض الكلمات التى تلتصق بالعامية الشعبية ، او التى يكثر دورانها على ألسنة بعض الطبقات الاجتماعية مثل كلمة (مجدع) فى قوله :

وسع ياجدع وسع
للشبان المجدع
وسع ياجدع وسع (٥)

أو كلمة (الاكادة) ، وهى من الكلمات المصرية العامية القح ، فى الرباعية التالية :

أيوب رماه البين بكل العلل
سنين مَرْضان وعنده شلل
الصبر طيب . . صبر أيوب شفاه
بس الاكادة مات بفعل الملل
عجبى !! (٦)

وقد اشتمل شعره على كلمات من لهجات مصرية عدة ، غير اللهجة القاهرية ، مثل (حدانا) فى قوله :

الخير حايبقى حدانا فى البلد ياما (٧)

وتتجلى جرأة صلاح جاهين اللغوية فى استخدام بعض الكلمات العامية الصرف ، التى تعبر عن السخرية أو الاستهجان الصريح ، ومن ذلك كلمة (هأ أو) فى قوله :

الخلق رايحة جاية
والدنيا لسّه حيّة .
مليانة بالهأ أو ،
وزعيق القهوجية (٨)

أو كلمة : (اسفخص) فى قوله :

اسفخص على لون الاصفرار
والفقر ، والخوف ، والمرض (٩)

(٤)

ويبدو فى كثير من الحالات ميل صلاح جاهين الى الخروج على بعض الصيغ المألوفة فى العامية ، وتفاجئنا بعض الصيغ بغرابتها أو بطرافتها . وعناصر المفاجأة والغرابة والطرافة تعد جميعها عناصر أسلوبية ضرورية للغة الأدبية بعامة ، ولغة الشعر بخاصة ، فهى تثير فينا الدهشة والتأمل من ناحية ، وتظهر لنا مهارة الشاعر وقدرته على الخلق اللغوى والابتكار من ناحية أخرى .

والحق انه ينبغى هنا الإشارة الى ان بعض تلك الصيغ المبتكرة أو الخارجة عن المألوف ، قد لا تلقى منا مثل هذا الاعجاب والاستحسان كالجمع (مكاين) فى قوله :

كلنا مهلوكات عدد وسكاين
كلناموضوعين على ضبة فاجرة : (١٠)

لقد حاول الشاعر - أحيانا - أن يشتق لنفسه اشتقاقات خاصة ، بل ربما كانت اشتقاقات مقصورة لذاتها ، أراد بها الخُلفْ عن اشتقاقات العامية المألوفة وصيغها . ومن ذلك الجموع (حجاير) و(عباير) فى الرباعية التالية :

نظرت فوقى للنجوم وأنا ساير
رجليا عترت فى الحفر والحجاير
بقيت اقول على التراب يا سلام
مش بس عبرة أخذت لكن عباير
عجبى !!

ومما يدل على ميل صلاح جاهين إلى الصيغ المبتكرة أو غير المألوفة اكثاره من الكلمات والأبنية الطريفة التى نشأت عن طريق النحت اللغوى بمعناه العام ، أو عن طريق التلاعب اللفظى ، مثل (سلملم) من (سلام) فى قوله :

يا سلملم لو أعتر فى حبيب
ده انا أرقص من الاعجاب (١٢)

(٥)

هكذا اعتمد صلاح جاهين على معجم العامية ، واستطاع توزيع عناصره فى شعره وتوظيفها توظيفاً فنياً عجيباً . ولكن شعره قد اشتمل - من ناحية أخرى - على كثير من الفصحى ، والتى لا تكاد تعرفها اللغة العامية فى أية لهجة من اللهجات المصرية ، وقد نرى مثل هذه الألفاظ ناشزة عن سائر الألفاظ العامية الحقيقية التى تتكون منها الجملة . وهذا (النشاز اللغوى) مرده إلى خروج الشاعر عن مستوى لغوى معين هو العامية المألوفة ، إلى مستوى لغوى آخر مختلف هو اللغة الفصحى أو المتفاصحة . وربما كان التفاصح لغرض فنى ما مقبولا ، ولكن الذى لا يقبله المتذوق هو هذا الخروج المفاجىء الى حقل الفصحى .

ويكثر فى أشعار صلاح جاهين مثل هذه الألفاظ من النوعية السابقة على نحو ملحوظ . وتلك سمة لغوية عامة فى الشعر العامى الحديث . نجدها عند كثير من الشعراء ابتداء من (بيرم التونسى) وعند من أتى بعد صلاح جاهين مثل (عبد الرحمن الأبنودى) و(سيد حجاب) وغيرهما .

ومن الأمثلة على ذلك :

(١) كلمات معجمية . كالأفعال (سحق) و(سار) و(رأى) و(أقام) فى قوله :

الحرب سحقت أملهم . .
لما صبح فى خيالهم
زى الرمال بيخوضوها
زى الطحين اللى جالهم (١٣)

وقوله :

والعيال واقفين ولا بيفكروش
انما بيهزروا
قبل ما يسير الزمن ويكبروا
والزمن عايز يسير (١٤)

وقوله :

عينى رأت فى نواحى دنشواى أفراح
لما اللى دق المشانق فيها راح وانزاح (١٥)

وقوله :

ع النيل نقيم سد عالى هناك ورا أسوان (١٦)

أو قوله :

الخير حا يبقى حدانا فى البلد يا ما
لما تزيد الفيضان ونقيم مصانعنا
الخير يكفى الجميع ونعيش بكرامة (١٧)

ولا شك أن وجوب نطق (القاف) فى الفعلين (سحق) و(أقام) صوتا لهويا على نحو ما فى الفصحى ، مما يزيد من وضوح حدة الخروج عن العامية الى الفصحى . وغنى عن القول ان نطق (القاف) كالهمزة (فى العامية المصرية) فى مثل هذين الفعلين يبدو غريبا أو غير مألوف لارتباطها بالمعجم اللغوى للفصحى .

وقد يبدو نطق (القاف) همزة فى فعل بعينه مقبولا فى صيغته العامية ، كقوله :

طلع الحديد م الصخور ومصانع اتقامت (١٨)

ومن الكلمات المعجمية كذلك الاسماء (نقاب) و(لهو) و(ساق) فى قوله :

وكأن يد الحرب نازلا له
تكشف نقاب الغش عن وشّه
أفديك أنا
يا عندليب على المشنقة عشه (١٩)

وقوله :

تجدل له مهده من جدايل شعرها وتدفنه فى صدرها (٢٠)

وقوله :

سلام يا جدع
سلام ع الايدين اللى بتقول كلام ،
سلام ع السيقان اللى مشدودة زى الوتر (٢١)

ويبدو هذا الخروج كذلك فى استخدام بعض الحروف والأدوات التى ترتبط بالفصحى ، ولم تألفها العامية ، كاستخدام (الى) فى مقابل (لـ) فى قوله :

الرمل يسخن ويبرد
وهو هايم مشرّد
مع الطابور اللى رايح
الى المصير المجرد (٢٢)

واستعمال (ألا) الاستفتاحية فى قوله :

ألا يا جزاير قرّبى شوفى نصرتى
كده راح تكون النصرة فى وهران
ألا يا فلسطين انظرى واعرفى الدوا
وكيف الحياة تتردد فى الشريان (٢٣)

واستخدام الاسم الموصول (من) فى الرباعية التالية :

غسل المسيح قدمك يا حافى القدم
طوبى لمن كانوا عشانك خدم
صنعت لك نعليك أنا يا أخى
مستنى أيه . . تقاوم تدوس العدم
عجبى !! (٢٤)

او استخدام اسم الاشارة (هذا) فى قوله :

انما يا سلام
بقى بعد الطراطير ، والبكا ، والروبا ،
لو هذا الرأس ما ظهرش
لو هذا العام - اللى احنا بنستناه - ما حضرش (٢٥)

أو استخدام الظرف (حول) فى صورته الفصحى فى قوله :

لكم السلام ، يا ملفوفين حول اللهب (٢٦)

او (كاف التشبيه) فى قوله :

القاهرة ، والناس فى كهف الليل ديدان
آدم وحوا بيقروا توفيق الحكيم
غنا لها بشرف كرد غنت له عجم
رديت أنا من فوق بجواب الجواب
وخرجت كالعنقود من كرم العدم
قطرة حياة محلوبة من ضرع السحاب (٢٧)

ومما يظهر هذا الخروج كذلك استخدام بعض الكلمات فى صيغ معينة ، كاسم المفعول فى قوله :

والشار عده كل شيء فيه للمبيع (٢٨)

واستخدام الفعل (امتلأ) دون تخفيف الهمزة فى قوله :

ثوار ، نهزك يا تاريخ ، تنطلق
نحكم عليك يا مستحيل تنخلق
تؤمر رحابك يا فضا ، تمتلىء (٢٩)

ولعل القافية هى المسئولة عن وجوب نطق هذا الفعل على ذلك النحو .

(٦)

وقد وقع فى شعر صلاح جاهين ألفاظ أخرى من صيغ معينة لا تكاد تعرفها العامية مثل (دمع) فى قوله :

موجود على الأرض دمع كثير وله اسباب
فى عيون مرات الشرير اللى شبكها وغاب
(٣٠)

(والنخيل) فى قوله :

والبلح فوق النخيل يظهر ويعقد
لما تبقى الشمس حامية (٣١)

ولاتكاد العامية المصرية تستخدم تلك الكلمات فى تلك الصيغ ؛ فالكلمات (دمع) و(نخيل) يقابلها فى اللغة العامية (دموع) و(نخل) .

وربما استخدمت الكلمة فى صيغة فصيحة لا تنفر منها العامية فى بعض الحالات ، مثل كلمة (الرّجال)فى قوله :

أصبحوا الصبيان رِجالْ
والبنات طلعت على صدورهم بزاز
واستحق لهم جواز (٣٢)

ولعل فى استخدام (رجال) على هذا النحو بدلا من (رجالة) ما يوحى بالتأكيد على معنى الرجولة الحقيقية واحترامها .

(٧)

من ناحية أخرى ، قد يبرز الخروج عن مستوى العامية اللغوى الى مستوى الفصحى استخدام بعض الكلمات التى تستعيض عنها العامية بكلمات اخرى ، فالعامية تعرف (الورد) أو (الورود) ولكنها لا تكاد تعرف (الأزهار) التى استخدمها صلاح جاهين فى قوله :

والبنات طلعت على صدورهم بزاز
واستحق لهم جواز
مسحوا توب الفرح من نور عينيهم
غرزوا فيه الغرز
غرزوا الأزهار فى ديل الفساتين (٣٣)

(٨)

وقد يستخدم صلاح جاهين بعض الكلمات استخداما فنيا خاصا ، وهو هنا عبارة عن تفاصح أو محاكاة للفصحى لأغراض مقصودة لذاتها ، فقد جعل (المعلن) فى (الليلةالكبيرة) يستخدم الفعل (يوجد) بدلا من (فيه) اظهارا لمحاولته محاكاة الفصحى ، فى قوله :

الليلة الكبيرة السيرك تعالوا دى فرجة
تساوى جنيه قولوا هيه .
بمناسبة هذا المولد يوجد برنامج سواريه
قولوا هيه (٣٤)

ومن ذلك أيضا (الطلبات جميعا) بدلا من (كلها) ، لما توحى به الأولى - لارتباطها بالفصحى - من معنى السخرية والتهكم :

الست مرات البيه
دوِّبت الجزمة عليه
قال ايه . .
ما بقاش بيجيب طلباتها جميعا ليه ؟ (٣٥)

(٩)

والحق ان معجم صلاح جاهين الشعرى قد اتسع كذلك لالفاظ أخرى فصيحة ، تبدو اليوم مألوفة نسبيا فى استخدام العامة . . ولا ريب ان مثل هذه الالفاظ قد انتقل الى العامة عن طريق محاكاتهم للخاصة من المتعلمين والمثقفين ، أو عن طريق استخدامهم لما شاع وكثر استعماله منها . ومن أمثلة تلك الألفاظ فى شعر صلاح جاهين (استهزاء) و(اشمئزاز) و(فارهة) فى قوله :

وأنا مجرد ثلاث كلمات على الاوراق
أسامينا أنا ووالدى
واسم اللى اترحم جدى
ما يسألنيش ويسأل نفسه باستهزاء عن
الأوراق
وعن اثبات
بمستندات (٣٦)

وقوله :

لاجيء قابلته فى غزة
وله عيون مشمئزة(٣٧)

وقوله :



صلاح جاهين

الكل نزلوا ركبوا
عربيات فارهة
ان فروا والا كسبوا ،
الكل آلهة (٣٨)

والحق ان الخروج أو التداخل بين المستويات اللغوية فى الصور التى اشتملت عليها الفقرات الثلاث الأخيرة ، مما يقابله الذوق اللغوى ولا يجد فيه غضاضة أو نشاز ظاهرا ، وانما هو - على الأحرى - مما تبرره ، بل توجبه ضرورات التعبير الفنى الشعرى .

ولا نظن أننا نجاوز الحقيقة اذا قلنا ان تلك الضرورات عند صلاح جاهين قد أدت به الى تشكيل لغة شعرية خاصة ، يمكن ان نسميها باسم (العامية الفصحى) !

(١٠)

من ناحية أخرى ، فقد وردت فى شعر صلاح جاهين بعض التراكيب النحوية التى تخرج عن المستوى العامية اللغوى الى مستوى الفصحى خروجا واضحا . ويستطيع القارىء - بيسر - ان يتعرف على مثل تلك التراكيب . ومن أمثلتها :

(١) بعض الحالات الاعرابية التى لم تألفها العامية كحالة النصب على الحال فى مثل قوله :

كان برضه أمشير زى ده ،
كان برضه فبراير كده ،
قمنا جموعا حاشدة ،
سلامنا أنشودة فدا (٣٩)

ومن ذلك التمييز والحال المنصوبان فى (دما) و(مرغما) فى الرباعاية التالية :

عجبى عليك .. عجبى عليك يا زمن
يا بو البدع يا مبكى عينى دما
ازاى أنا أختار لروحى طريق
وأنا اللى داخل فى الحياة مرغما
عجبى (٤٠)

ولعل القافية هى المسئولة هنا عن ضرورة استخدام هاتين الكلمتين فى تلك الحالة الاعرابية .

(٢) النفى بالاداة (لم) ، ويتردد ذلك فى حالات غير قليلة من شعره ، كقوله :

حسرة عذارى حزانى
ع الخوخة والبرتقانة
اللى الشباب لم قطفها
والموت خطفهم خوانة (٤١)

لقد اقترب صلاح جاهين فى كثير من اللغة الفصحى اقترابا شديدا ، وسمت لغته عن العامية الدارجة المألوفة الى ما اسميناه بالعامية الشعرية أو الفصحى : لفظا وتركيبا (٤٢) . وتقدم لنا رباعياته - بخاصة - نموذجا فريدا لتلك اللغة . ومن ذلك الرباعية التالية :

انسان ايا انسان ما أجهلك
ما اتفهك فى الكون وما اضالك
شمس وقمر وسدوم وملايين نجوم
وفاكرها يا مولاهم مخلوقة لك ،
عجبى !! (٤٣) أو قوله :

وأنا فى الظلام .. من غير شعاع يهتكه
اقف مكانى بخوف ولا أتركه
ولما ييجى النور وأشوف الدروب
احتار زيادة .. أيهم أسلكه
عجبى (٤٤)

ان مثل هذه اللغة لا تكاد تختلف عن الفصحى الخالصة إلا فى ترك الاعراب وفى الاشتمال على بعض الالفاظ القليلة من معجم العامية . أما النسيج اللغوى العام فهو نسيج فصيح بين الفصاحة . وهذا مما يبرهن - بوضوح - على قدرة صلاح جاهين على تقريب المسافة الفاصلة بين العامية والفصحى ، وخلق تلك اللغة الشعرية الخاصة التى اسميناها بالعامية الفصحى . وبناء على ذلك ، فهل لنا ان نزعم ان شعر العامية يمكنه ان يساهم فى نشر الفصحى على السنة العامة على نحو تدريجى غير مباشر ؟ !

هوامش البحث :

(١) الزباين ، كلمة سلام ، الاعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ص ١٥ .
(٢) دموع ورا البرقع ، كلمة سلام ص ١١ .
(٣) قصاقيص ورق . قصاقيص ورق ص ٢٦٤ .
(٤) دموع ورا البرقع ، كلمة سلام ص ١١
(٥) توسيع القنال ، عن القمر والطين ص ١٧٩ .
(٦) الرباعيات ص ١٣٠ .
(٧) موال عشان القنال ص ٥٨ .
(٨) ٢ صباحا ، قصاقيص ورق ص ٢٧٤ .
(٩) احنا التلامذة ، قصاقيص ورق ص ٢٨٤ .
(١٠) الزباين ، كلمة سلام ص ١٧ .
(١١) الرباعيات ص ٢٧٧ .
(١٢) توسيع القنال ، عن القمر والطين ص ١٨٤ .
(١٣) لاجىء ، كلمة سلام ص ٢٠ .
(١٤) كلمة سلام ، كلمة سلام ص ٤٧ .
(١٥) موال عشان القنال ص ٥٦ .
(١٦) موال عشان القنال ص ٥٨ .
(١٧) موال عشان القنال ص ٥٨ .
(١٨) موال عشان القنال ص ٥٩ .
(١٩) أغنية الى ذكرى صديق ، عن القمر والطين ص ٨٧ .
(٢٠) بكائية ، عن القمر والطين ص ٩٦ .
(٢١) باليه ، قصاقيص ورق ص ٢٨٨ .
(٢٢) لاجىء ، كلمة سلام ص ١٩ .
(٢٣) على الربابة ، عن القمر والطين ص ١٩٧ .
(٢٤) الرباعيات ص ٢٤٦ .
(٢٥) راس السنة ، قصاقيص ورق ص ٢٧١ .
(٢٦) اتكلموا ، قصاقيص ص ٢٩٤ .
(٢٧) ميلاد ، عن القمر والطين ص ١١٠ - ١١١ .
(٢٨) الشوارع ، قصاقيص ص ٢٦٩ .
(٢٩) ثوار ، قصاقيص ص ٢٩٦ .
(٣٠) مقدرش انسى البشر كلمة سلام ص م٣ .
(٣١) بكرة أجمل من النهار ، كلمة سلام ص ٤٦ .
(٣٢) نفسه ص ٤٥ .
(٣٣) نفسه ص ٤٥ .
(٣٤) الليلة الكبيرة ، عن القمر والطين ص ١٦٢ .
(٣٥) فى دمشق ، قصاقيص ص ٣٤٩ .
(٣٦) دموع ورا البرقع ، كلمة سلام ص ١٢ .
(٣٧) لاجىء ، كلمة سلام ص ١٨ .
(٣٨) آلهة ، قصاقيص ص ٢٨٥ .
(٤٠) الرباعيات ص ٢٠٦ .
(٤١) لاجىء ، كلمة سلام ص ٢٠ .
(٤٢) ولعل من أهم العومل التى أدت الى الاخذ عن الفصحى والتأثر بها ان الشاعر قد بدأ محاولاته الشعرية الأولى بالفصحى ، وكان يقلد الشعر العربى القديم ويحاكيه - يقول : « بدأت محاولاتى الشعرية الاولى بالفصحى ، وفى القالب العمودى ، ويعلم الله أننى ما كنت أرضى بأقل من امرىء القيس لأحاكيه ، ولا من المتنبى لأستمدّ منه النفس الشعرى » .
(مقدمة دواوينه ص ٣) .
(٤٣) الرباعيات ص ٢٢٦ .
(٤٤) الرباعيات ص ٢٠٨ .

حينما ركض الجواد القديم

فوزى خضر

فجأةً طَرَقَتْنِي المطارقُ . .
يركضُ بين ضلوعى جوادٌ عنيدٌ . .
فأركض ، أرمى بنفسى من النافذه

. . . .

والنوافذ كانت سماءً تُطِلُّ على البائعين ، ينادونَ
أُدْلِي إليهم من النافذه
سلةً تحتوى بضعةً من قروش . .
وأرفعها تحتوى جفنةً من رضاءٍ وحلوى
فآخذها . . ثم أجرى لأمى فتبسم لى
حين ترقبنى راضياً بالذى فى يدى .

. . .   . . .

والنوافذ كانت وجوه البنات إذا ابتسمت واعده
فيركض عبر العروق صهيلُ الفُتُوَّةِ ،
يبسط عبر الخلايا حقولاً
ويرسم فى المقلتين زماناً جميلاً
فأرقب وجهاً يعود من المدرسة
يَدُسُّ بكفى خطاباً صغيراً
فأجري إلى البيت أقرأ . . ثم أعيد القراءة
منتشياً . . راضياً بالذى فى يدى .

. . .   . . .

والنوافذُ كانت عيونَ تُطِلُّ
تريدُ اختراقَ المدىَ غاضبه
آتمنى لو أن الذى لست أدركه : فى يدىَّ
كانت القدمان تريدان درباً جديداً
وكنتُ أريد هواءً جديداً يجيء إلى رئتىَّ
ولوناً جديداً يجيء إلى مقلتىَّ
وما عدتُ ــ فى لحظةٍ ــ راضياً بالذى فى يدىْ
فرميتُ الذى فى يدىَّ . . وجئتُ إليكِ
نسيتُ النوافذ حين استقر فؤادى على راحتيكِ
تَدَفَّأَ فى قبضتيكِ
(وكان بصدرى جوادٌ عنيدٌ   قديمٌ . .
ربطتُ سنابكَهُ فى انحناءة ضِلْعٍ . .
ليُخْلِيَ عبر الضلوع مكاناً لأزهارىَ الطالعه
ونسيتُ بكِ النافذة)
ورضيتُ بعمرىَ فى راحتيكِ
ولكننى قد وجدتكِ فى لحظةٍ غير راضيةٍ

بالذى فى يديكِ ،
علمتُ بأنكِ يوماً سترمين بى
فوقفتُ وفى أضلعى طعنةُ نافذة
فجأةً . . طرقتنى المطارقُ . . .
كان جوادٌ عنيد يهشّم لى فى ضلوعى . . ويركضُ
أركض . . أرمى بنفسى من النافذه
والنوافذ كانت سماءً تطل على العابرين ◆

أوبرا عايدة فى الصحافة اليومية

● طالعتنا صحيفة الأهرام فى عددها الصادر يوم الجمعة أول مايو ١٩٨٧ بخبرها الذى يقول : « أكبر حدث ثقافى عالمى على أرض مصر » بداية من الغد ولمدة عشرة أيام ، تجتمع جماهير كبيرة من مختلف دول العالم أمام معابد الأقصر ، لكى تشاهد وتستمتع بواحدة من أشهر الأوبرات العالمية ، التى لا توجد دار أوبرا فى العالم لم تقدمها لجماهيرها . . . تستمتع بالفن الرفيع من خلال الغناء الأوبرالى والموسيقى ، وأيضاً الباليه ، عندما تجتمع فى صياغة درامية لقصة مصرية ، تقع أحداثها على أرض مصر ، لتشكل هذه الخلفية الرائعة لمعابد الأقصر ، الديكور الطبيعى لأحداث تلك الأوبرا الشهيرة ، ليس جديداً أن نقول إن هذه الأوبرا ، ألفها الموسيقار الإيطالى العالمى « فردى » ، وكانت لمناسبة عالمية أيضاً ، وهى إفتتاح قناة السويس ، ومنذ أيام ، وعدد متفرجى عايدة ، من دول العالم يصل تباعاً ، وستشاهد شوارع الأقصر نوعاً آخر من الفنون ، بعيداً تماماً عن ذلك الذى يقع فى ساحة « الكرنك » ، وهو الفن الشعبى المصرى ، ويشارك فى تقديم الأوبرا أكثر من ١٠٠ فنان وفنانة وعازف من بينهم ما يقرب من ٥٠٠ يمثلون الجنود فى أحد المعارك ، وهم من جنود قواتنا المسلحة ، وهذا العدد الكبير الذى يقدم الأوبرا ، يقوده المخرج « رينزو جياكبرى » ، الذى يحتفل هو أيضاً بتقديم هذه الأوبرا للمرة الثلاثين ، حيث أخرجها لعدد كبير من دول العالم ، أما المايسترو الذى يقود الأوركسترا هو « روناتورف رينستى » بينما البطولة ، للسوبرانو « ماريا كيارا ، التى تقوم بدور عايدة ، كما يقوم بدور قائد الجيش ، « راسيد ودينجوه » بدأت البروفات استعداداً للحفل الأول . ووراء هذا الجهد وهذه الفكرة ، كان المصرى المقيم فى النمسا (فوزى متولى) والذى بدأ التفكير فى إقامة هذا الحدث من زاوية سياحية ، منذ أكثر من خمس سنوات .

وتابعت [الأهرام] فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٥/٦ ، الحدث فقالت بعنوان « عايدة تتحدث إلى الأهرام ، معبد الأقصر ، كان البطل الحقيقى للعرض » ، وعن الحديث عن [عايدة] أو المغنية [ماريا كيارا] نجمة الأوبرا العالمية الإيطالية قالت الأهرام : لم يكن سهلاً لأن نلتقى بها ، فبرغم أنها تقيم فى ذات الفندق ، الذى تقيم فيه بعثة الأهرام (ونتر بالاس) ، لكن بابها مغلق عليها دائماً ، بإستثناء مرات قليلة ، كانت تنزل فيها من غرفتها فى بداية المساء لتناول عشاءها مع فرقة الأوبرا العالمية ، أوبرا أرتيسيا دى فيرونا الإيطالية العالمية ، وماريا كيارا لا تجيد الانجليزية ، لكنها تتحدث الإيطالية ، وهى مفرطة فى بساطتها وكلماتها وتعبيراتها ، وتشعر وأنت معها ، كأنك تجلس مع أديبة أو شاعرة أو سفيرة ، أو أستاذة جامعية ، قالت ماريا كيارا ، إننى إيطالية وأعيش فيها ، لقد سقتنى من ينبوعها ماء الفن الصافى ، منذ ولدت فى قرية صغيرة بالقرب من فينيسيا ، وقد بدأت الغناء الأوبرا إلى منذ نحو ٢٠ سنة ، وتقول عن شخصية عايدة : إن





مشاهد للأميرة عايدة التى وقعت فى حب القائد .

عايدة كانت ضحية الظلم والضغط الذى وقع عليها من أبيها ، وعلى العكس ، فهى شخصية فى غاية الطيبة » ، وقالت إنها أدت دور عايدة كثيراً ، وبالتأكيد وصلت هذه المرة فى الأقصر للمرة المائة ، وهى أعظم المرّات بالنسبة لها ، لأن الآثار قد خلقت جواً عظيماً وأسطورياً لتقديم أوبرا « عايدة » ، وإننى أشعر بالإنبهار فى كل لحظة أغنى فيها ، سواء فى ليلتى المائة ، أو ليلة الإفتتاح الأسطورى .

أما جريد الجمهورية الصادرة يوم السبت ٩ مايو ١٩٨٧ ، قالت بعنوان : فكرة ذهبية ، حققت أرباحاً بملايين الدولارات ، الذى يتأمل ويدرس ويحلل حالياً بالأقصر ، عمل أوبرالى قديم ومعروف ومتداول منذ أكثر من مائة عام ، قدمته فرقة أوبرا [فيرونا] منذ عام ١٩٣٠ فقط ، ٢٢ مرة ، تلتقطه فكرة ذكية غير تقليدية ، وتنقله من « فيرونا » حيث يقدم عادة بلا ضجّه إلى الأقصر ، وتتولى ٨ شركات سياحية تسويق البرنامج عالمياً ، إن فوزى متولى المصرى المقيم بالنمسا ، والذى يعمل « وسيطا » فى عمليات سياحية وفى الصفقات البترولية ، لم يكن العمل الثقافى هدفاً له ، وإنما الصفقة السياحية ولم تكن الوطنية هى الواعز إليه ، فهو يستعد لصفقة أخرى مماثلة لتقديم أوبرا « فابكو » فى إسرائيل ، وهذا يؤكد ، أن « الفن » سلعة تصديرية ، واستثمارية مربحة ، حتى ولو كان فناً رفيعاً مثل « الأوبرا » .

وتطرح [الجمهورية] سؤالاً لقياداتنا الثقافية المبهورة حالياً ـــ بما حدث ، لماذا لم يتم ذلك عندنا من قبل والدعوة لإستثمار الآثار فى عروض فنية جذابة مبهرة ، وهى دعوة قديمة لجريد الجمهورية بالذات ، فتتساءل جريدة ، عن [أوبرا أنس الوجود] وهى أسطورة فرعونية جميلة ، ولها معبد يقع على جزيرة « فيلة » ضمن معابدها ، وقد كلّف الدكتور ثروت عكاشة المؤلف الموسيقى الكبير عزيز الشوّان ، بوضع موسيقاها وبالفعل كتب الشاعر ، سلامه العباسى الأوبرا ، ووضع الشوّان الموسيقى ، ثم أستقال ثروت عكاشة ، ومات المشروع وفى عام ١٩٨٠ ، حاول عادل العليمى المخرج بالثقافة الجماهيرية ، إقناع المسئولين بالثقافة الجماهيرية ، لانتاج الأسطورة المصرية الأشهر « إيزيس وأوزوريس » ومازال الموضوع قيد البحث الآن ، وتضيف « الجمهورية » قائلة ، فى ١٧ يونيه ٨٢ ، نشرت الجمهورية فى عددها الأسبوعى إقتراحاً تحت عنوان « كيف تحول الآثار من أطلال إلى مهرجات عالمية فنية سياحية ، وتتساءل الجريدة أيضاً ، لماذا لم تقدم « عايدة » كانتاج مصرى ـــ إيطالى مشترك ، ولابد من تحديد مسئولية كل من الثقافة والسياحة ، أيهما مسئول عن الفنون المصرية التى تغطى ليل السائح ؟ .

وتتابع جريدة الأخبار فى ٨٧/٥/٩ تحت عنوان « حكايات من أوبرا عايدة ! نجح مخرج العرض « جاكيرا » فى إستغلال المكان إلى أقصى حد ، لم يترك حجراً واحداً من أحجار ساحة المعبد ، إلاّ وحوله إلى جزء من الديكور الذى يبحث عنه ، بالإضافة إلى مجاميع القوات التى تحركت فى أعلى الجدران ، والأضواء الكاشفة مسلطة عليها ، وكانت خطة المخرج من أجل السيطرة على حركات المجاميع الهائلة التى أشتركت فى العرض ، إختياره لواحد من مساعديه ليرتدى نفس ملابس المجموعة ويتولى تحريكها بالشكل المطلوب ، وفى الإتجاه المحدد . . ولأن أحداث العرض ، كانت تتم فى وقت واحد وفى أكثر من مكان ، فقد أستعان المخرج الإيطالى « جاكيرا » بدائرة تلفزيونية مغلقة ، جلس أمام شاشتها الصغيرة ، ليتحكم فى تحريك كل هذا العدد من المشتركين فى العرض ، وأشتركت فى تقديم العرض فى الأمسيات ثلاثة مجاميع ، كان على « جاكيرا » أن يتعامل مع كل مجموعة على حدة ، وقبل بداية العرض بليلة واحدة ، وفى البروفة النهائية ، وصل « دومنجو » والحديث عن « دومنجو » مغنى الأوبرا العالمى لا ينتهى وأكثر اللحظات سعادة فى حياة « دومنجو » عندما يخدع الصحفيين ويهرب ، ومما لفت النظر قبيل الإفتتاح ، عندما ذهب المتفرجون إلى الباب الرئيسى لمعبد الأقصر ، كان الباب مغلقاً ، وتصور الضيوف أنه سيفتح بعد دقائق ، ولكن عملية دخول المعبد لم تكن سهلة ، وقد تعرضت (الأخبار) لشخصية الرجل الذى وراء هذا العرض ، فقالت : إنه مصرى يحب بلاده .

وتواصل جريدة الأهرام فى ٨٧/٥/١٢ بعنوان

اليوم آخر حفل لأوبرا عايدة فى معبد الأقصر . . اليوم تقدم أوبرا فيرونا ، آخر حفلات أوبرا عايدة فى معبد الأقصر ، وغداً يطير فنانو أوبرا عايدة والكورال أعضاء البالية إلى ايطاليا ، وأضافت الجريدة أن مفاوضات تسجيل أوبرا عايدة تليفزيونا قد فشلت بسبب أكثر من عامل منها مبالغة فنانى الأوبرا فى أجورهم عند التسجيل .

. . أما جريدة الجمهورية التى أفردت صفحات مطولة « للاوبرا » ، كتبت فى ١٩٨٧/٥/١٤ بعنوان [ثقوب] فى ثوب أوبرا عايدة ، إن مصر كسبت تزويد إسمها فى أكثر من ٤٦ محطة إذاعة وتليفزيون عالمية من أوربا حتى اليابان والصين ، وتجربة سياحية فنية ، ثقافية راقية ، وتابعت الجريدة : أن العرس رائع ولكن كان المفروض أن يتم إهداء التلفزيون المصرى ، تسجيل الحفل ، وللأسف لم يتمتع المصريون ، رغم أن الحفل فى دارهم ، كذلك ظهور النشيد الوطنى بصورة هزيلة ، وكان المفروض أن تعزف فرقة موسيقى الأوبرا النشيد ، وتغنيه فرقة كورال الأوبرا مثلاً ، والحق لم توجه الدعوة إلى الموسيقيين المصريين لحضور العرض ، وقادة الأوركسترا ، وكبار العازفين ، كيف لا يدعى رفعت جرانة ، وعبد العزيز الشوّان وغيرهما ؟!.

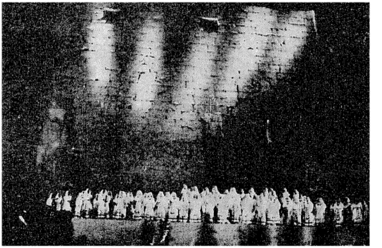
ومضت « الجمهورية » تتابع ، « عندما سألنا « روجينا يوسف » ، مغنية الأوبرا المصرية ، والمشرفة على فرقة الأوبرا ، والكورال ، ما هى ملاحظاتك ؟ جاء صوتها يقطر حزناً ، قالت . . لم توجه لنا الدعوة من وزارة الثقافة ، لقد نسوا ، أن فى مصر مغنين أوبرا ، بل عندنا أسماء عالمية غنت فى أمريكا وإيطاليا ، وبلجراد والهند وغيرها ، وقالت « روجينا » وصوتها يملؤه الأسى ، كانت دهشة أعضاء الفرقة العالمية فى الأقصر بالغة عندما رأوا مغنية أوبرا فى مصر لم يوجه إليها أحد الدعوة ، وفى لقاء مع « أميرة كامل » أو عايدة المصرية ، أيضاً ، قالت : الحدث عظيم وعلى مستوى عالمى بلاشك ، بإختصار أوبرا « فيرونا » صناعة عالمية ، ولدينا مثلها على المستوى المحلى ، فهل ننساها ، ولا نحميها من الصدأ ونتساءل فى حزن ، ماذا لو كان العمل مطعماً بعناصر مصرية على مستوى الأشخاص ، سوف يصادف ذلك نجاحاً بالتأكيد ، لأن سبب شهرة أوبرا عايدة ، وهو أحداثها المصرية ، لقد غنينا منذ صغرنا مع الفرق الأجنبية الزائرة ، وعندما وصلنا للمستوى العالمى ، نسونا ، وتقول عايدة المصرية : « كل دول العالم ، تشترط حماية لفنانيها كما تحمى صناعتها الوطنية ، وهذا واجب قومى ، مثلاً لا أحد يستطيع الغناء فى إيطاليا إلا إذا كان ضيفاً حكومياً ، وكان يجب أن يكون لوزارة الثقافة دورها فى ذلك فتفرض مثلاً أن يساهم المصريون بنسبة ٦٠ ٪ ، ثم أختتمت الجمهورية مقالها قائلة « هذه بعض ذرّات الملح التى نثرت فوق كعكة الزفاف » .

وفى عدد الجمعة من ١٩٨٧/٥/١٥ تابعت جريدة الأهرام الحدث ، قائلة تحت عنوان : بعد هذا الإقبال من جماهير العالم ، كيف نستفيد مستقبلاً من هذه التجربة ، أجتذبت أوبرا عايدة كل هذه الجماهير ، من أوربا وأمريكا لستمتع بالعرض ، ورائعة فيردى ، التى لا توجد ، أوبرا « فى العالم ، لم تقدمها لجماهيرها ، والعوامل التى يمكن وضعها فى الإعتبار وراء هذا النجاح ، هى شهرة الأوبرا ، ومعبد الأقصر بطابعه التاريخى ، وتتساءل الجريدة ، ماذا لو أعددنا لفرقة « البولشوى » مثلاً كى تعرض فى الهرم .

وألا نسمح ونحن بصدد إعادة التجربة ، بأى فرد أن يستغل هذه التجربة تجاريا لصالحه .

وفى عموده اليومى [يوميات] يقول الأستاذ : أحمد بهاء الدين فى ٥/١١ - أهرام ، رداً على خبر نشرته « أخبار اليوم » عن فشل الإتفاق على تصوير أوبرا عايدة فى الأقصر تلفزيونياً ، لتسويقها على مستوى العالم ، وفهمنا من الخبر ، يقول الكاتب ، أن إتحاد الإذاعة والتلفزيون ، وهيئة السياحة ، وهيئة الآثار المصرية ، كل منها تطالب بنصيب عائد من هذا التصوير وعائد التسويق ، وأن منظم المشروع السيد فوزى متولى ، طبعاً لا يريد أن يهبط نصيبه من التصوير والتسويق ، وقد قال أنه لم يتفق حتى الآن مع أى تلفزيون عالمى ، على تصوير وإذاعة هذا العرض لحسابات مالية قام بشرحها ، ويتساءل الكاتب فى هذا الصدد ، هل يعقل أن يقام مشروع بهذا الحجم دون إتفاق مالى محدد ؟

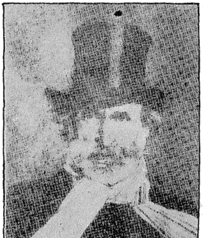
يحدد حقوق وواجبات كل طرف ، ولماذا تتسم أمورنا بهذا الطابع الذى لا يعرف المرء فيه من البائع ومن المشترى ؟ وما الذى يباع وما الذى يشترى ؟ ، إنه عمل عظيم ومهما قيل عن عيوب صاحبته ، فما سمعته ، من بعض المشاهدين ، من غير المصريين ، إنهم سعدوا له إلى آخر الحدود ، رغم الشكاوى الجانبية ، وتصوير هذا العمل فى هذا المكان ، الأمر الذى لن يتكرر ، تليفزيونياً ، ضرورة قاطعة ، وتسويقه فى العالم ضرورة أخرى قاطعة ، ضرورة فنية فى الدرجة الأولى وسياحية ومالية ، ويختتم الكاتب مقالة قائلاً ، لا يمكن أن يترك الأمر لعشر جهات فى مصر تتنازع على ما سيدخل لكل منها من إيراد ، وما سوف يوزع بإسم « الحوافز » هنا قرار يجب أن يتخذ ومن سلطة عليا تحسم الأمر وتوازن بين العائد المعنوى والمادى ولا تجعلنا أضحوكة فى العالم ، ولا تجعل هذا الحدث سابقة أولى وأخيرة لا تتكرر



أكثر من مئة مغن ومغنية وراقص وراقصة

البطولة والخيانة فى نص أوبرا عايدة

د. إبراهيم حمادة


جوزيبى فردى

● الخلفية التاريخية ●

شاء هوس الخديوى إسماعيل بأَوْربة مصر ، أن تشيّد بالقاهرة دار للأوبرا ، تستهل نشاطها كجزء من الإحتفالات التى كان مُزمع إقامتها بمناسبة افتتاح قناة السويس . وقام بتصميم الدار المهندس الإيطالى إسكالا ، وبنيت على عجل فى فترة لا تتجاوز الخمسة أشهر ، تحت إشراف المهندس المعمارى الإيطالى بيترو أفوسكانى . وقد تكلّف بناؤها ــ وقتذاك ــ حوالىْ مائة وخمسين ألفا من الجنيهات ، عدا ــ بالطبع ــ مصروفات التأثيث الباهظة .

هذا ، بينما عكف ماريبت بك عالم الآثار المصرية ، والذى كان مقرباً من الخديو ــ على وضع قصة مصرية ، تصلح هيكلاً لأوبرا . فقام ماريبت باستيحاء التاريخ الفرعونى القديم ــ وخاصة ما كشفت عنه الحفريات وقتذاك فى منطقة منف ــ ووضع قصة عايدة . ثم قام بإرسالها إلى كميل دى لوكل ــ مدير دار الأوبرا كوميك فى باريس ــ وطلب منه عرضها للتلحين على جونو الفرنسى ، أو على فاجنر الألمانى ، إن اعتذر فردى ، الذى كان يميل الخديوى إلى فنّه . وكان هؤلاء الثلاثة أشهر ملحنى الأوبرا فى العالم .

وفى شتاء عام ١٨٦٩ ، تلقّى المؤلف الموسيقى الإيطالى الشهير جوزيبى فردى (١٨١٣ - ١٩٠١) عرضاً مصريا لتلحين أوبرا لمصر ، إلا أنه رفض معتذراً عن أداء ذلك أكثر من مرّة .. غير أن المندوب المفوض من قبل الحكومة ، عاود الاتصال به فى شهر مارس من العام التالى ، واقترح عليه ــ فى لطف ــ بألا يبدى رأيه بالقبول أو الرفض النهائى إلا بعد اطلاعه على هيكل القصة وحوارها . وكان يقوم بتنظيم الاتصالات بين المعنيّين فى مصر ، وإيطاليا ، وفرنسا درانيت بك مدير التياترات الخديوية ، والذى تولى بعد ذلك عبء بناء دار الأوبرا ، وإداراتها ، والإشراف على تقديم أوبرا «عايدة» .

وفى شهر ابريل من نفس العام عرض كامى دى لوكل قصة «عايدة» على ڤردى ، بعد أن صاغها كمسرحية فى النثر الفرنسى . فأعجب بها ڤردى ، واقترح على دى لوكل إجراء بعض التعديلات ، مما جعل الإتصال بينهما مستمراً . كما كانت الشروط المالية والأدبية مغرية بالنسبة للمؤلف الموسيقى ، وخاصة أن خزانة الدولة كانت مفتوحة بلا حدود للصرف على تلك الأوبرا . وكان التلحين وحده لقاء مائة وخمسين ألف فرنك ، على أن يكون لفردى حق استغلال الأوبرا فى جميع أقطار العالم ، فيما عدا مصر .

ولما كان ڤردى مقتنعاً بتلحين النص ، فقد عهد به إلى الشاعر والموسيقى الإيطالى أنطونيو غيزلانزونى لترجمته شعراً فى اللغة الإيطالية ، مقابل مكافأة مجزية . وفى الفترة التى استغرقتها الصياغة الشعرية ، كان فردى دائم الاتصال بماريبت بك ، يستوضحه بعض الحقائق التاريخية المتعلقة بطبيعة الحياة المصرية القديمة ، وديانتها ، وعلاقة الحبشة بالعالم القديم وخاصة مصر ، وما إذا كانت هناك كاهنات كنّ يشتركن مع الكهنة فى اداء الطقوس الدينية بالمعابد المصرية ، وغير ذلك من معلومات تساعد على ظهور الحان الأوبرا واستعراضاتها فى سمت لائق وصحيح . واحتلّ النص بموضوعه ، وأجوائه الشرقية القديمة ، اهتمام فردى ، فانصرف عن كل أعماله الموسيقية الأخرى ، وعكف بكل طاقاته الإبداعية على تلحينه ، حتى جاء تحفة موسيقية واستعراضية رائعة .

وانتهى ڤردى من وضع ألحان أوبرا «عايدة» قبل عرضها على المسرح بنحو عام ، إلا أن بعض العوائق حالت دون

تقديمها ، عند افتتاح دار الأوبرا الجديدة . وقد قيل فى تعليل ذلك ، أن الحرب التى كانت دائرة بين فرنسا وبروسيا ، وحصار القوات البروسية للعاصمة الفرنسية ، هى التى عطلت شحن الأزياء والمناظر والملحقات المسرحية التى صنعت فى باريس خصيصاً للأوبرا ، وتكلفت بدورها أموالاً طائلة . وكان هذا التأخير سببا فى افتتاح دار الأوبرا القاهرية الجديدة فى اليوم الأول من نوفمبر عام ١٨٦٩ ، بأوبرا أخرى من أعمال فردى ، هى أوبرا «ريجوليتو» ، المأخوذة قصتها عن مسرحية ڤيكتور هيجو «الملك يلهو» .

ولما أصبحت أوبرا «عايدة» معدّة للعرض على المشاهدين ، اعتذر فردى عن السفر إلى القاهرة لقيادة الأوركسترا ، بدعوى الخوف من ركوب البحر ، رغم أنه استعمل البحر فى بعض سفرياته إلى بلاد أخرى . إلا أنه أشرف بنفسه على اختيار المغنين والمغنيات الذين قاموا بتقديم الأوبرا للمرة الأولى فى عمرها ، فى اليوم الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١ . ولقد قامت مدام بوتزيني ــ أناستاسى (سوبرانو) بدور عايدة ، وإلينورا جروسى (ميزو سوبرانو) بدور أمنيريس وبيترومونجيني (تنور) بدور رداميس واستلر (بريتون) بدور عمو نصر ، وباولوميديني (باص) بدور رامفيس وقد تولى قيادة الأوركسترا المايسترو جيوفاني بوتزيني ، كما اشتركت فى الأداء فرق الجيش المصرى الموسيقية ، مع ثلاثمائة شخص فى موكب النصر الذى يقدمه الفصل الثانى . ولقد استقبل العرض الأول ــ والعروض التى تلته ــ بحفاوة بالغة من الخديوى ، وبإعجاب شديد من المشاهدين .

أما العرض الثانى لأوبرا «عايدة» ، فقد قُدم بعد ذلك فى مسرح سكالا دى ميلانو فى اليوم العاشر من فبراير عام ١٨٧٢ ، وقام ڤردى نفسه بقيادة الأوركسترا ، وكان يمسك ساعتذاك ــ كما يروى ــ عصا القيادة الصغيرة المهداة إليه ، وهى مرصّعة بالأحجار الثمينة . وكان يبدو فى أحد طرفيها اسم عايدة محفوراً على شكل نجمة مصنوعة من الماس ، بينما نقش على طرفها الآخر اسم فردى مزيّنا بأحجار نفيسة . ثم عرضت الأوبرا على الجمهور الأمريكى بأكاديمية الموسيقى فى نيويورك فى نوفمبر عام ١٨٧٣ . كما شاهدها الجمهور الفرنسى فى باريس فى ابريل عام ١٨٧٦ ، أما الجمهور الإنجليزى فقد عرضت عليه فى كوفنت جاردن بلندن ، فى يونيه عام ١٨٧٦ .

وأخذت أوبرا «عايدة» مسيرتها الناجحة بعد ذلك ، إلى غالبية دور الأوبرا الشهيرة فى العالم ، ومثلت ــ منذ ذاك الحين وحتى الآن ــ مئات المرات ، وكل يستقبلها ــ كل مرة ــ عشاق الأجناس الموسيقية الرفيعة بحماس وترحيب شديدين كما عرضت ــ فى دار الأوبرا المصرية قبل حرقها ــ عشرات المرات ، بل كانت جزءاً أساسيا فى ريبرتوار الدار ، ومواسمها السنوية . وكان آخر عرض لها فى ربيع عام ١٩٧١ ، وقاد الأوركسترا ليلذاك كارلو فرانشى . ثم غابت أوبرا «عايدة» طويلاً عن القاهرة ، حتى عرضت بمدينة الأقصر فى الفترة بين يومىْ ٢ و ١٢ من مايو ١٩٨٧ ، ولقيت ــ كالعادة ــ نجاحاً ساحقا . فقد وفد لمشاهدتها الكثيرون من عشاق الأوبرا العالميين ، مع قلة ــ كالعادة ــ من المصريين ، الذين لم تفهم غالبيتهم شيئاً مما يقال ، لأن «عايدة» الإيطالية غريبة تماماً على أذواقهم التى تشبعت برطوبة «السح الدح امبو» . . . وما أشبه الليلة بالبارحة !!

وهناك سؤال ملحاح يلحّ فى التردّد :

ترى أين نحن المصريين من هذه الأوبرا التى أنفق الخديوى إسماعيل على إنتاجها ما يربو على المليون فرنك ؟؟

الحقيقة أن أوبرا «عايدة» لا يمكن أن توصف بالمصرية ، لأننا أنفقنا عليها ، أو لأن أحداثها تجرى على أرض مصر القديمة ، وإلا نسبنا كل عمل أدبى أو فنى ــ أصله مستمدّ من الأساطير أو التاريخ ــ إلى البلد الذى ينتمى إليه مادة الأسطورة أو التاريخ . ولكن مما لا شك فيه ، أننا خسرنا ماديا ــ فى عصر الاستدانة الأولى ــ كى تكسب فنون الأداء المسرحى فى العالم الغربى وعشاقها عملاً شامخاً . فما هى وضعت أساساً نصيًّا أو موسيقيا لأوبرا مصرية ، ولا هى ساعدت على إنماء وتربية قاعدة عريضة من متذوقى الفن الموسيقى فى أعلى درجات تعبيره . وإنما كان يحتكر مشاهدتها عند عرض الفرق الإيطالية الزائرة لها على مسرح دار الأوبرا السابقة بضع عشرات من المصريين المثقفين ، مع بضعة أخرى من الأجانب المقيمين فى مصر . بينما كان يستهلك العرض من الخزانة المصرية بضعة ألوف من الجنيهات والعملات الأجنبية.لا اعتراض إطلاقا على بذل المال المصرى فى سبيل انتاج الفن العالمى الرفيع ، ولا على أن يغنم الأدب الفرنسى والأدب الإيطالى نصّا أوبراليا ، ولا على أن يدخل الفرنسيان المجتهدان فرانسوا أوجوسن مارييت باشا ، وكامى دى لوكل ، سجلات التاريخ الفنى ، ولا على أن يضيف فردى الإيطالى عملاً عبقريا إلى أعماله الخالدة ، ولا على أن يستمتع الغربيّون بعمل غنائى استعراضى ضخم . فالمال زائل ، والفن خالد «وما تعوذه الأوبرا يحرم على البيت» ولكن الإعتراض يكمن فى مضمون سؤالنا والإجابة عليه : هل نص أوبرا «عايدة» القولى ، ــ أو بالأحرى المسرحية الشعرية الملحّنة ــ يمجّد البطولة المصرية الفرعونية ــ كما يتوهّم الكثيرون ــ أم أنه يمجّد البطلة الحبشية عايدة على حساب القائد المصرى المتهافت رداميس ؟؟

إن ڤردى كان ولابدّ وأن ينشأ وهو مهتم ــ على نحو ما ــ بقضايا بلاده السياسية . ففى العام الذى ولد فيه ، انهزم جيش نابليون فى معركة ليبزج بعد أن أنهكته الجيوش البروسية ، والنمساوية ، والروسية ، وبعد أن بشمت أرض أوربا من دماء الضحايا . ولما اجتاحت القوات النمساوية قرية لورنكول الإيطالية ــ التى ولد بها فردى ــ أخذت تحصد كل من تصادفه دون تمييز . ولم ينج فردى الطفل ، إلا باحتمائه فى حضن أمه ، وهما مختبئان فى برج الأجراس بكنيسة القرية . ولهذا ، نشأ فردى ونفسه مفعمة بكراهية شديدة للنمسا التى كانت تحتل أجزاء من إيطاليا . ولم يكن غريبا أن يشترك فردى ــ وهو فى الخامسة والثلاثين من عمره ــ فى تحرير منشور ، وتوقيعه مع عدد من السياسيين الإيطاليين المقيمين فى العاصمة الفرنسية ، يهيبون فيه بتدخل السلطات الفرنسية ، ومساعدة الإيطاليين فى نضالهم ضد الغزاة . ترى هل كان هذا الڤردى يرضى بتلحين أوبرا عايدة ، لو كانت عايدة بطلة من النمسا ، ورداميس بطلاً من إيطاليا ؟؟ هذا ما تطمح هذه الدراسة أن تجيب عليه .

● المقدمة النظرية ●

نودّ ــ باديء ذى بدء ــ أن نسلم بحكم لا نختلف عليه بالنسبة لقيمة أوبرا «عايدة» من الناحية الفنية ، حتى لا تتآكل ــ من الغضب ــ أعصاب المتحمّسين دون رؤية موضوعية هادئة . وهو أن أوبرا «عايدة» عمل درامى موسيقى من الطراز الشامخ ، يفخر به التاريخ الثقافى العالمى . ويعود هذا الشموخ إلى تفوّق العنصريْن الأساسيين فى

التكوين : الموسيقا ، والنص اللغوى Libretto، القادر على حمل العناصر البنائية الفنية الأخرى .

كما نودّ أن نقرّر شيئاً آخر ــ مؤقتا هذه المرة ــ وهو أن فن الأوبرا ــ بوجه عام ــ جزء من التاريخ الموسيقى ، لا الدرامى ، على أساس أن وظيفة النص اللغوى ــ تقليديا ــ مساعدة . وبذا فهو ــ فى نظر معظم المدارس ــ غير مطالب بأن تتوافر فيه قيمة أدبية عالية ، مادامت القيمة الجوهرية المستهدفة فى العمل الأوبرالى ، هى الموسيقا . إلا أن بعض المنظّرين الموسيقيين ــ وفى مقدمتهم ريتشارد فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) رأوا أن الهيكل اللغوى فى الأوبرا ، يجب ألا يكون مجرّد حامل ، أو إطار خارجى لوضع لوحة رائعة ، تعتبر فى ذاتها ، هى الغاية القصوى . وإنما يجب أن يكون النص الشعرى جزءاً أساسيا فى تكوين هذه اللوحة ، كعمل متكامل . وانصرف فاجنر عن الاتجاه الواقعى الذى كان معاصراً له ، إلى رؤية فنية ، تستوجب على المؤلف الدرامى أن يكون صانع أسطورة ، لا مجرد مسجّل للأمور المعتادة والمألوفة . ومن ثم ، كان على الدراما الأوبرالية ــ بالنسبة له ، أن تهتمّ بالعالم المثالى ، وأن «تنغمس فى ينبوع الموسيقا السحرى» ، كى تجمع بين عظمة شكسبير ، وعظمة بيتهوفن . كما رأى أن الموسيقا ــ من خلال اللحن والإيقاع ــ يجب أن تتحكم فى العرض المسرحى ككل ، وألا يُترك تفسير النصوص الدرامية المنطوقة عرضة لنزعات الممثلين الشخصية . وعلى هذا ، كانت الدراما الموسيقية المثالية عنده ، هى التى تجمع كل الفنون فى مصطلح Gesamt Kunstwerk، على أن تلتحم جميع الأجزاء فى شكل سيمفونى . ومن هذا ، نخلص إلى القول بأنه يتعينّ على النص الشعرى فى الأوبرا ، أن يكون على مستوى النص الدرامى فى المجال الأدبى ، من حيث الشكل والمضمون . وتلك المزاوجة المرجوّة ، بين نص أدبى رفيع ، وتأليف موسيقى رفيع ، تستبعد النظرة القديمة إلى النص اللغوى فى الأوبرا ، والتى تعتبره مجرد قيمة ثانوية ، تتنازل عن كل حقوقها فى الأهمية والشموخ الأدبى ، لصالح الموسيقا وحدها .

لذا ، جاءت أوبرا «عايدة» عملاً فنيا متكاملا ، تتناسب فيه العناصر السمعية والبصرية على نحو متساوق . وهذا التمازج النسبى الصحيح بين الشعر ، والمواقف الدرامية ، والموسيقا ، والفنون التشكيلية ، والرقص التعبيرى ، والايماء ، يعدّ تتويجاً بارزاً لمرحلة فردى الثانية ، فى رحلة إبداعه الفنية . ولم تكن بهذا ، أعظم أعماله طموحاً حتى ذلك الحين فحسب ، وإنما كانت ــ أيضاً ــ أعظم محاولاته الناجحة فى مزج الدراما بالموسيقا .

ومن هذا المنطلق النظرى ، لن يكون من الظلم ، أن يتناول الناقد الأدبى ، نصا شعريا أوبراليا لفحصه ، ومعاملته معاملة النص المسرحى ، من حيث تحليل الحبكة ، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، وما يتفرع عن ذلك من عناصر أخرى . ولكن ، لا نودّ ــ رغم هذه الشرعية النقدية ــ أن نعزل نص أوبرا «عايدة» كعمل درامى شعرى مستقل ، لمناقشته ، وتشريح مكوناته ، وإنما نهدف ــ هنا ــ إلى قصر الإجابة على السؤال الذى أثرناه ، وذلك بالحديث عن الثيمة الرئيسية ، أو الفكرة المركزية التى تتمحور حولها الأحداث ، وتتجسّد الشخصيات ، وتصدر اللغة والفكر ، من خلال عرض الحبكة . وهذا الحديث عن الثيمة ــ كما نحب أن نؤكد ــ لن يكون من منظور عالمى موضوعى ، وإنما من منظور مصرى قومى بحت ، يهمه علاقة النص بنا ــ كمصريين ــ دون العالمين طرًّا .

● التحليل ●

تتألف مسرحية «عايدة» ــ أى النص الأوبرالى ــ من أربعة فصول ، تتوزّع فى سبعة مشاهد . وتدور أحداث الفصل الأول فى أحد أبهاء القصر الفرعونى ، بالعاصمة ممفيس فى شمال مصر . ويفتتح المشهد الأول بحوار يجرى بين رامفيس كبير الكهنة ، ورداميس أحد ضباط الجيش المصرى الشبان . ونعرف من المحاورة ، أن الجنود الأحباش قد اصطفوا على شاطىء النيل بأسلحتهم ، ومعدّاتهم الحربية ، استعداداً لغزو البلاد ، وتدميرها ، والقضاء على أهلها . ولقد اقترحت الإلهة إيزيس ــ على كبير الكهنة ــ أن يُنصّب رداميس قائداً أعلى للجيش ، لمحاربة الغزاة وطردهم . وبعد أن ينصرف كبير الكهنة يعبّر رداميس لنفسه ، عن اعتزازه وسعادته بقيادة الجيش ، كما يصرّح بحبه الجامح للأميرة عايدة ابنة عمو نصر ، ملك الحبشة



عالم المصريات ماريت باشا

الغازى . كانت عايدة قد وقعت ــ أثناء إحدى المعارك الحربية السابقة ــ أسيرة فى أيدى المصريين . ولأنها من أسرة ملكية ، وتحظى بجمال وجاذبية ، فقد اختارتها الأميرة أمنيريس ابنة ملك مصر ، وصيفة لها ، بل ضيفة عليها .

وتدخل أمنيريس على رداميس المنفرد بنفسه ، كى تبثّه أشواق حبّها . ولكن إزاء موقفه المتحفظ ، تدرك بغريزتها الأنثوية ، أنه على علاقة بفتاة أخرى تبادله الحب . ويشفق رداميس على غرام الأميرة اللاهب ، وعلى غيرتها ووساوسها المقلقة . ولما تدخل عليهما عايدة ، تلاحظ الأميرة المصرية اضطراب كل من رداميس وعايدة . وتحاول الأميرة الإيقاع بعايدة لمعرفة سبب مظاهر الهموم البادية عليها ، إلا أن عايدة تعزوها ــ صراحة وبلا مواربة ــ إلى خوفها على جيش وطنها من القتل والهلاك . وبهذا تبوح عايدة ــ لأول مرة ودون خوف ــ بولائها لوطنها . كما تستنتج الأميرة أمنيريس ــ من تواجه العاشقين ــ أن عايدة ، هى منافستها فى حب رداميس ، فتشتعل بداخلها ، نيران الحقد والغيرة .

ويظهر ملك مصر ، وفى معيّته الكهنة ، والوزراء ، وقواد الجيش ، والحرس . ويقوم رسول قادم من الحدود ، بإبلاغهم بأن الأعداء الهمج من الأحباش ، يحرقون الأرض والزرع ، ويبثون الرعب فى قلوب الشعب ، ويزحفون الآن نحو طيبة ــ المدينة الجنوبية ــ وعلى رأسهم مليكهم عمو نصر . فيسخط الحاضرون ، وينادون

بالانتقام من المغيرين المخرّبين . ويطلب الملك من رداميس ــ المنقذ المأمول ، الذى رشحته الآلهة ــ أن يسرع بجنوده البواسل إلى ساحة القتال كى يهزم الأحباش ، ويعود سالماً منتصراً . ولكى تدارى عايدة عاطفتها القومية ، تهتف مع الهاتفين : «عد إلينا ظافراً» . وبعد أن يخرج رداميس إلى الحرب ، وفى عقبه الملك وحاشيته ، تنفرد عايدة بنفسها ، وتلومها على أنها تورّطت فى الهتاف مع الآخرين ، لأنه ينطوى ضمنا على عداء للحبشة . وتبتهل إلى الآلهة ، كى تخفف من حدّة الصراع الذى يجيش بداخلها ، ويتمثل فى أملها بأن ينتصر وطنها ، ورغبتها أن يعود رداميس سالماً من الحرب .

ويختتم هذا الفصل بمشهد فى المعبد ، وقد راح رداميس يتسلّم الأسلحة المباركة ، بينما أخذ رامفيس كبير الكهنة يصلّى مع جوقة الكاهنات للإله الأعظم بتاح ، كى يحمى الوطن ، وينصر جنوده المخلصين ، ويلحق بالأعداء الخزى والهلاك .

ويستهلّ الفصل الثانى أحداثه ، بمنظر يمثّل قاعة فى جناح الأميرة أمنيريس ، وهى تحتفل سعيدة ــ مع الجوارى والراقصات ــ بانتصار رداميس البطل الشجاع ، الذى أوقع بالأحباش هزيمة منكرة . وبعد انصراف الراقصات ، تدخل عليها عايدة وقد أصابها الشحوب والانكسار . ولما تسألها الأميرة أمنيريس ــ شامتة ــ عن سبب تعاستها ، تجيبها عايدة بأنه يرجع إلى إحساسها بالغربة ، وجهلها بأخبار والدها وأهلها . وتخادعها أمنيريس كى تحملها على الاعتراف بغرامها ، فتدّعى لها ــ كذباً ــ بأن رداميس قد مات فى الحرب . فترتجف عايدة من شدة الحزن ، وتنعى قدرها الظالم . ثم تضطر إلى إفشاء حبها لرداميس ، فتستشيط أمنيريس غضباً ، وغيرة ، وحقداً ، وتهدّد غريمتها بالإذلال .

ويعرض المنظر الثانى ــ من نفس الفصل ــ مدخل مدينة طيبة ، ومعبد آمون ، وعرش الملك الأرجوانى ، وجموع الشعب وهى تحتفل بالنصر ، مع الملك ، ورجال الدين ، والوزراء ، وقوّاد الجيش ، والجوارى ، والأسيرات الراقصات . ويستهلّ موكب النصر مسيرته بفرق من الجيش ، تحفّها أغاريد الموسيقا ، وتتبعها العربات الحربية ، وهى محمّلة بالأسرى الأحباش ، وبالأسلاب والغنائم ، من تحف نفيسة ، وأوان ذهبية . ثم تظهر الراقصات حاملات الكنوز الثمينة التى استولى عليها الجنود المصريون الشجعان من الأحباش المهزومين . وأخيراً ، تدخل عربة البطل رداميس محمولة على أعناق اثنى عشر ضابطاً . وبعد أن يتلقى رداميس تحية الملك ، وتبريكاته الطيبة ، يظهر الأسير المهزوم عمو نصر ملك الحبشة ، ويليه الأسرى من جنوده . ولما تقع أنظار عايدة عليه ، تصيح هلعة باسمه ، وتركع تحت قدميه . وينبرى ملك الحبشة يباهى ملك مصر بشجاعته ، وبطولته ، وقدرته الحربية ، ويهدّده بالثأر . وتضرع عايدة إلى ملك مصر ــ ومعها الأسرى وبعض المصريين ــ أن يعفو عن المعتدين المهزومين . وبمجاملة لعايدة ، يتدخل رداميس ــ المحبّ الولهان ــ متوسّلاً ، وطالباً ــ هو الآخر ــ الإفراج عن جميع الأسرى التعساء . ورغم اعتراض أمنيريس ، والكهنة ، وقسم من الشعب على ذلك ــ خوفاً من معاودة الأحباش الهجوم على مصر ــ فإن الملك الصالح الضعيف ينزل على طلب رداميس ومؤيّديه ، ويوافق على أن يعيش عمو نصر مع ابنته عايدة ــ معزّزين مكرّمين ــ فى القصر الملكى . كما يعلن الملك ــ وهو فى نشوة النصر ــ منح ابنته أمنيريس زوجة لرداميس ، مكافأة له ، وتقديراً لبطولته وبلائه فى الحرب ، على أن يتولى عرش مصر بعد ذلك . وفى الوقت الذى يفضّل رداميس فى سريرته حبّ عايدة على حب أمنيريس والعرش ، وتأسف عايدة لهزيمة قومها ، وتفرح أمنيريس بوعد الزواج من حبيب قلبها ، يروح عمو نصر ــ متحمساً ــ يخاطب ابنته ، بوجوب الثأر من مصر .

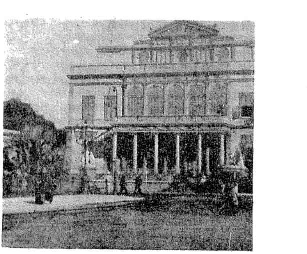
وتنفرج ستارة الفصل الثالث عن منظر فى غاية الرقّة والشاعرية ، حيث ضفاف النيل ، والنخيل ، والمعابد ، والليل الساحر ، والقمر الساطع . وبعد أن تصلى الأميرة أمنيريس للآلهة ــ فى حضرة رامفيس ــ مع جوقة من الشابات المقنّعات ، ينصرف الجميع داخل المعبد . وتظهر عايدة وحدها مقنّعة ، وتتقدم فى حذر وكأنها على ميعاد سرّى ، وتخاطب نفسها ، مودّعة النيل ، والسماء ، والأهل ، بعد أن ظلمها إله الحب . ويفاجئها ــ دون توقع ــ والدها عمو نصر الذى كان مختبأ . ويتحدث الأب مع ابنته عن الحب ، والوطن ، والهزيمة ، ثم يحثّها على إغراء رداميس ، كى تعرف منه الطريق الآمن الذى سيسلكه الجيش المصرى فى هجومه على الجيش الحبشى الذى فى طريقه الآن إلى مصر . ولكنها تتردّد خائفة ، فيشجّعها باسم الوطنية ، وعويل النساء الثكالى ، والأطفال اليتامى من بنى قومها . ولما ترفض مطلبه ، يتبرأ منها ، ولكنها سرعان ما ترضخ ، وترضى بأن تضحّى بكل شىء من أجل وطنها الحبشة . وهنا يتوارى عمو نصر خلف أشجار النخيل ، ليدخل رداميس للقاء حبيبته عايدة ، قبل أن يرحل إلى الحرب ، ومقاتلة الجيش الحبشى الذى جاء محتشداً هذه المرة ، لاكتساح مصر ، والانتقام منها . وتقترح عليه عايدة بأن يهربا سويا إلى الحبشة ، حيث يمكنهما هناك ، أن ينعما بنشوة الحبّ ودفئه . فينبهج رداميس ، وينسى مهمته العسكرية الخطيرة ، ويوافق على الهرب مع عايدة إلى بلادها ، مضحيّا بشرفه ، وضميره الوطنى ، غير عابىء بمصر التى على وشك أن تسقط مع مليكها وأهليها تحت سنابك الجيوش الحبشية الغازية . وقبل أن يرحل هارباً معها ، تسأله عن الطريق الآمن الذى يمكن أن يسلكه ، فيفشى لها سرّه العسكرى الخطير ، بأن مضيق نابتا ، هو الطريق الوحيد الآمن ، الذى اتفق عليه مع قواد الجيش المصرى ، لصدّ هجوم الأحباش صباح غد . ويفاجئهما بظهوره عمو نصر ، مهللاً فرحاً بمعرفة الطريق الذى يمكن تبليغ اسمه إلى جيشه ، كى يسلكه فى


بوتزونى : أول عايدة بالقاهرة

غزوه المرتقب لمصر . ويشعر رداميس بالخجل والعار لخيانة وطنه ، ولكنه لا يكاد يهمّ بالفرار مع عايدة وعمو نصر الذى مناه بعرش الحبشة والفوز بقلب حبيبته ، حتى تدخل الأميرة أمنيريس وفى صحبتها رامفيس ، والكهنة ، والحراس ، كى يقبضوا على المتآمرين . وبينما ينجح عمو نصر وعايدة فى الهرب ، ومعهما السرّ ، يُساق رداميس إلى السجن ، تمهيداً لمحاكمته .

وفى الفصل الرابع ــ ذى المنظرين المركّبين ــ نرى الأميرة أمنيريس ــ فى المنظر الأعلى ــ تنتظر موجوعة القلب ، خارج السجن . وتعرفنا بأن عايدة لاتزال مختفية ، بينما رداميس فى طريقه للمثول فى ساحة القضاء للحكم عليه بالإعدام ، جزاء خيانة وطنه . ورغم الجريمة البشعة ، التى ارتكبها رداميس ، فإن عايدة لاتزال تعشقه . ولما يمثل رداميس أمامها ، وهو يرسف فى الأصفاد ، والحراس يحيطون به ، تطلب منه ــ ضارعة ــ أن يجدّ فى الدفاع عن نفسه ، حتى يمكنها التوسّط لدى المسئولين ، للإفراج عنه ، والزواج منه . إلا أنه يرفض أمنيتها فى عزم ، ويؤكد لها أن حب عايدة فوق كل شىء . ويرتاح سعيداً ، عندما يعلم ــ من أمنيريس ــ أن عايدة لاتزال هاربة وعلى قيد الحياة ، ولكن والدها قتل عند محاولته الهرب . وتحاول أمنيريس ــ مرة أخرى ــ ملاينة رداميس واكتساب مودّته ، وحمله على التكفير عن خطيئته ، إلا أنه يصرّ على أن يموت وهو على حب عايدة ، ولا أن يعيش ملكاً على مصر ، ومتزوجاً من أميرتها الجميلة . وإزاء هذا الموقف الصلب العنيد ، تضيع كل توسّلات أمنيريس هباء ، وتضطر ــ آسفة يائسة ــ إلى التسليم بالواقع المرّ : «لا مفرّ له من أن يموت . . . ولا حول ولا قوة لى فى إنقاذه ، بسبب إصراره على العناد» . ويساق رداميس إلى قبو أرضى ، يمثل حدثه الذى سيقبر فيه حيًّا .

ويصوّر المنظر الثانى السفلى ، المقبرة الأرضية . وهناك على حافتها العليا كاهنان مصريان يمسكان بحجر ضخم ، كى يغطيا به فتحة المقبرة ، التى راح رداميس فيها ينعى قدره القاسى ، ويناجى حبّه اللاعج ، وافتقاده عايدة . ويتطوّر الموقف العاطفى إلى حدّ يتجاوز الرومنسية المأسوية المقبولة ، إلى قلب الوهم المتطرف الساذج . إن رداميس المتوجّع الشاكى



صورة لدار الأوبرا فى عهودها الأولى

يكتشف أن عايدة قد سبقته إلى مقبرته ، كى تدفن معه حيّة . ويتناجى الحبيبان ــ وهما فى قبضة الموت ــ بأغنيات الهيام ، وترحيب السموات بروحيهما فى عالم الخلود ، حيث الصفح ، والجنان ، والراحة الأبدية . وفى الوقت الذى يحتضر فيه العاشقان ، تتجه الأميرة أمنيريس إلى قبر حبيبها رداميس ــ دون أن تعلم بوجود غريمتها عايدة بين أحضانه ــ وتروح تصلى ــ راكعة فى ضراعة طالبة من الإلهة إيزيس ، أن تمنح روحه ، الغفران ، والأمان ، والسلام .

● التعليق ●

هذا هو ملخص الحبكة فى المسرحية الشعرية التى بنيت عليها أوبرا «عايدة» . ويهمّنا هنا ــ كما سبق أن أشرنا ــ إلقاء الضوء على فكرتها المحورية ، التى تسعى إلى تصوير صراع بين الوطنية والحب ، ينتصر فيه الحب .

والصراع ــ بوجه عام ــ هو عنصر التنازع فى الفعل الدرامى ، وينتج عن تفاعل بين قوى متعارضة . وهناك ــ بلا شك ــ فى التاريخ الدرامى العالمى ، عشرات المسرحيات التى تصوّر صراعات ناشبة بين عاطفة الحب الشخصية ، والعاطفة العامة التى تتعلق بمصلحة وطنية . ويتجسّد هذا الصراع بمسرحية «عايدة» ، فى قطبيه الرئيسيّين رداميس وعايدة من جهة ، ومن جهة أخرى فى القوى الحائلة دون تحقيق زواجهما ، والتى تتمثل فى الأميرة أمنيريس ، والظروف القومية العامة المناوئة لهذا الزواج . وإلى جانب هذا الصراع الخارجى ، هناك صراع آخر يتردّد داخل عايدة بالذات دون رداميس . فبينما تعانى

هى من تجاذب عاملين متضادّين ، هما غرامها برداميس ، وإحساسها بالواجب نحو وطنها الحبشة ، فإن رداميس لا يعانى من مثل هذا الصراع . فهو إنسان متصالح تماما مع نفسه ، مادام قد حدّد هدفه . فقد نسى واجباته الوطنية المقدسة ، وأصبحت عواطفه ــ التى تقوده ــ محصورة فى حبّه لعايدة . إن سخونة إحساسه بالمسؤولية الوطنية ــ والمتوافرة فى عايدة ــ قد ابتردت فيه ، وضمرت حتى التلاشى ، وأصبح همّه الأول والأخير هو الحصول على عايدة ، ولذا ، كان صراعه خارجيا ، على نحو أساسى .

وامتداداً لما تقدم ، نلاحظ أن الفصلين الأولين من المسرحية ، مكرّسان لتصوير بطولة رداميس ، الضابط الشاب المغوار ، الذى رشحته الآلهة قائداً عاما للجيش المصرى ، كى يحارب الأحباش المغيرين ، ويكفى البلاد شر بطشهم وإفسادهم . ولقد قام بواجبه على خير وجه ، دون أن ينبّهه وازع خارجى أو داخلى إلى تناقض هذا الواجب مع وجود عايدة الحبشية فى حياته ، وإلا قد تخاذل وتراجع . أما الفصلان الأخيران ــ للأسف ــ فقد جعلا من هذا البطل العوبة من الورق فى مهبّ عاطفة هشة ، أوقعته فى مستنقع الخيانة المزرية . وكلما امتدت إليه يد الانقاذ ــ باسم الوطنية ــ رفض وأصرّ على البقاء فيه ، إلى أن مات فى قاعه .

أما عايدة فقد سيطرت على المسرحية من أولها إلى آخرها بعاطفتها الوطنية ، التى أخذت تنازعها غرامها ، حتى تغلّبت تماماً على عاطفتها الخاصّة . لقد أدّت رسالتها ،

بعد أن تجاوزت حبّها الجسدى لرداميس ، إلى حب خالد ، هو حبها لوطنها الذى عملت على نصره ، وماتت بإرادتها هى ، بعد أن تحقق ما أرادت له . إنها منذ البداية ومنذ علمها بإعلان الحرب ، وهى على وعى برسالتها القومية ، ولذلك كانت تحتج جهراً وعلانية ضدّ من يعادى قومها . ولما ظهر والدها على مسرح الأحداث ، كان بمثابة النبى المنتظر الذى أذكى وطنيتها ، وأعانها بتعاليمه وتحريضه على دفع حبيبها إلى التخلّى عن وطنه .

وإذا كانت عايدة قد سبقت حبيبها رداميس إلى مقبرته ، بعد أن دمّرت ماضيه ومستقبله ، فإنما هى تغطية رومنسية مفتعلة ، لجأ إليها المؤلف الفرنسى كى تكون النّهاية روميوجولييتية ، وأكثر عاطفية وميلودرامية ، وإثارة للتعاطف كشهيدة للحب والواجب . والحقيقة أن لجوءها هذا ــ كما يمكن أن نستشف من الأحداث ــ لم يكن بدافع الغرام المحبط ، وإنما بدافع اليأس من التعايش فى مصر ، أو من الهرب إلى الحبشة . لقد قتل أبوها ، وأصبحت محاصرة من الحراس المصريين الذين يتعقبون آثارها للقضاء عليها . ولذا ، لم تجد مفرا إلا أن تنتحر بيدها . ولم تكن الأميرة امنيريس تدرى ــ وهى تنعى موت حبيبها ــ أن غريمتها الحبشية تنام فى أحضانه ، وإلا استنزلت عليها اللعنات ، وأشعلت نيران الانتقام فى المقبرة .

وإذا كان مؤلفو الدراما يميلون ــ أحيانا ــ إلى تسمية بعض مسرحياتهم باسم البطل أو البطلة ــ مثل : ميديا ــ أوديب ــ إليكترا ــ مكبث ــ هاملت ــ بيرجنت ــ هيداجابلر ــ جوليا ــ الست هدى ــ شجرة الدر ــ العباسة ــ الزير سالم الخ فإن مؤلف مسرحية «عايدة» قد أطلق عليها اسم بطلته ، لأنها هى فعلاً الشخصية التى عانت صراعاً داخليا وخارجيا ، وداست على قلبها فى سبيل وطنها ، وماتت بإرادتها هى ميتة مأسوية . لقد أحبت رداميس إلى أقصى طرف الوله والعشق ، ولكنها استطاعت أن تتراجع عن هذا الطرف ، عندما تنبّهت إلى مغناطيسية طرف آخر أجدى وأشرف وأخلد . ومن ثمّ ، ضحّت بحبهّا على مذبح وطنيتها ، واستحوذت ــ بهذا ــ على مشاعر الإعجاب فينا ، دون عاشقها المتيّم الذى أكله الجور .

ولم يطلق اسم رداميس على المسرحية ، لا لأن حواره أقلّ من حوار عايدة فحسب ، وإنما لأن دوره البطولى سلبى . ففى اللحظة التى تنعقد عليه آمال شعبه كمحارب قادر على دفع غائلة المعتدى الأجنبى ، يتخلّى عن دوره الإيجابى ، ويزمع الهرب بحبّه إلى بلاد الأعداء ، بل ويفشى السرّ العسكرى الخطير ، الذى تمكن به هؤلاء الأعداء من الهجوم على مصر . وعندما تحضّه الأميرة أمنيريس فى إخلاص على أن يطلب العفو من الملك والكهنة عن جريمته الشنعاء ، ويتزوج منها ، ويحكم مصر ، يرفض كل ذلك ويؤثر أن يموت بيد غيره ، لا بيده كما فعلت عايدة . إنه يقوم بهذا ، فى سبيل فتاة أجنبية أحبّها ، ويدرك تماما أنها أكثر منه ولاء لوطنها ، وأنها غرّرت به ، وخدعته ، وحملته على خيانة وطنه . ولو كانت عايدة طلبت منه منذ البداية ــ فى الفصل الأول ــ أن يرفض قيادة الجيش المصرى ، وألا يبالى بترشيح الآلهة له ، وألا يكترث بالخطر الذى يحدق بوطنه ومواطنيه ، لاستجاب على الفور لها ، وتقاعس عن الواجب ، فى سبيل أن ترضى ، وينتصر الأحباش . ولكن عايدة لم تكن قد اكتشفت هذا الحدّ من الضعف المزرى فى شخصيته ، وإنما أبوها المحنّك هو الذى نبّهها إلى ذلك ، وشجّعها عليه . وإذا كانت عايدة الحبشية تستحق الإعجاب بموقفها البطولى ، فإن رداميس يثير فينا . . نحن المصريين بصفة خاصة ــ الإحساس بالزراية والازدراء لخيانته ، والرثاء لاستكانته وميتته الرومانسية .

وإذا ما راجعنا النص المسرحى لأوبرا «عايدة» سهل التدليل على وطنية عايدة الحبشية ، وخيانة رداميس المصرى . فعندما تعلم أن الحرب على وشك النشوب بين الجيش المصرى المدافع عن أرضه ، وجيش وطنها الزاحف من الجنوب للغزو ، لا تملك إلا أن تتحيّز : «لا أستطيع أن أتخيّل هول الموقف والسيوف تطيح برؤوس أبناء وطنى وعشيرتى» (ص ١٤) . وعندما تحس بشبوب لوعة الحب ، تطفئها بالتفكير فى وطنها : «لا . لا . ليس الحب كل شىء ، الوطن أسمى وأرفع من هاته الأمنية» (ص ١٥) . ولما يحتدم الصراع بين العاطفة الشخصية والواجب الوطنى ، تعبّر عن حيرتها المتأرجحة : «تدفع عيناى على رداميس . لا أعرف هل أبكى عليه ، أم أبكى على وطنى ؟؟ ما العمل ؟؟ وماذا أفعل وأنا أهواه من قلبى ، وقد أصبح منذ الساعة عدوّا لوطنى ؟؟» (ص ١٧) . وعند توديع رداميس وهو ذاهب لقتال الجيش الحبشى ، تندّ منها عبارة : «عد منتصراً» . ولكن سرعان ما تندم على البوح بتلك العبارة التى اغتصبتها ، والتى تعنى ــ ضمنيا ــ نصر مصر وهزيمة الحبشة . ومن ثم ، تروح وحدها وهى حائرة ، تعذّب نفسها وتلومها على العبارة الآثمة .

«لا . لا . لا أتصوّر كيف فاهت شفتاى بهذه العبارة الخائنة لوطنى !! وكيف دعوت لرداميس بالنصر والفوز على أبى الذى يحارب لانتشالى من هذا الأسر ؟؟ وهل حقا سأرى يد رداميس ملطخة بدماء أهلى وعشيرتى ؟؟ . . . يا للسماء إنى ضعيفة ، وليس لدى القوة على ملاقاة شعبنا مكسور الجناح ، ذليل الخاطر أمام شعب فرعون . . . . سامحنى يا إلهى ، فقد نطق لسانى عفواً بهذه العبارة الخائنة . . . إن رداميس عدوّ وطنى اللّدود . ولكنّ قلبى يحبّه . . .» (ص ١٨ - ١٩) .

إنها تدرك عن وعى ، بأن سعادتها الحقيقية ، تتحقّق بوجودها فى وطنها : «لا أعتقد بأنى سأحظى بالسعادة فى يوم ما ، إن بعد الوطن يؤلمنى ويحزّ فى قلبى» (ص ٢٣) . وحين ترى عايدة أباها أسيراً ، تتناسى هيبة ملك مصر ، وتلقنه درساً فى الوطنية : «أيها الملك ، إن شعبنا لا يخذله خاذل ، وقد كتب القدر لنا بالهزيمة فى هذه المعركة . . . وها هو ملك الحبشة قد وقع أسيراً ، فرحمة به . . . فإن عزّة الوطن والدفاع عنه واجب مقدس . . . . . . فمدّ يدك العطوفة ، وساعدنا فى محنتنا ، فإذا ابتسم الدهر لك اليوم ، فلربما يكشّر لك



الشاعر جيزلانزونى

عن أنيابه فى الغد» (ص ٢٩) . وبعد أن يمنّيها أبوها بالعودة إلى وطنها الحبشة ، تنسى حبها لرداميس وواقعها كله ، وتطير فرحاً وهى تغنّى : «يا فراحتاه يا أبى !! أحقا كما تقول سأرى من جديد تراب وطنى ، ومسقط رأسى ؟؟ وهل سأمرح فى وادينا اليانع بالخيرات والثمرات ؟؟ ومتى أركع أمام معابد آلهتنا التى تعذّبت شوقا لأجلها ؟؟ (ص ٣٧) . وتتردّد عايدة فى البداية ، حين يحثّها أبوها على الإيقاع برداميس ومعرفة سرّ الطريق الحربى ، ولكنها سرعان ما تذعن هاتفة : «سأرضخ لمشيئة الوطن يا أبى ، وسأضحّى بكل شىء من أجله» (ص ٤٠) .

هل بعد ترديد الفكر والعاطفة فى مواقف عايدة وأقوالها تلك ، نشكّ ـ لحظة واحدة ـ فى صدق وطنيتها ، وفى كونها شهيدة الوطنية الحبشية ؟؟ .

إن والدها ـ هو الآخر ـ يبدو ملكاً شجاعاً جسوراً إلى درجة التبجّح . فعندما يواجه ملك مصر المستكين ، يخاطبه فى جراة ، تدانيه ـ فى ذلك ـ ابنته عايدة ، يقول عمو نصر : «هأنذا أقترب منك بعد أن هزمت دفاعاً عن شرفى وكيانى . واعلم بأن الخوف ليس من شمائلى ، ولا أهابى الموت ، ولا أخشاه . ولكنّى صارعت جيشك صراع الأبطال ، والحظ لم يوافنى هذه المرّة ، فيوم لك ويوم عليك ؟؟ (ص ٢٩) . وإذا ما قورنت شخصية عمو نصر بشخصية ملك مصر ـ الذى لم يمنحه المؤلف اسماً ، كما لم يمنح شخصياته النكرة ـ فإن الأخير منها يبدو رجلاً طيّبا إلى درجة السذاجة ، والتسامح العبيط ، الذى لا يتفق مع ألاعيب السياسة والمُلك . وهذا البرود العاطفى الذى يتجلّى فى تصرفاته وأقواله القليلة ، يتعارض مع طبيعة خصمه الحبشى ، المتّقد حماساً ، وذكاءً ، وإصراراً على التحرّر ، ومعاودة القتال حتى النصر . إنه يخاطب عايدة قائلا : «الشجاعة والبسالة يا ابنتى . . فإن أرواح أبناء وطنك الشهداء لا تموت أبداً . إنها باقية تستشهد بالآلهة من ظلم أعدائنا : وإنها ستنتقم للوطن فى القريب العاجل . لا تيأسى يا عايدة فقوس النصر واضح أمامنا . وإن جيوشنا الجبارة تستعدّ بكل قواها لمواجهة العدوّ داخل الأسوار . وسنستردّ كل ما اغتصبوه منا من غنائم ورهائن . الويل لهم . الويل لهم ؟؟ (ص ٣٣) .

كما أن عمو نصر الثائر ، يلعب دوراً أساسيا فى تحريك الأحداث وتوجيه مسارها إلى ضدّها ، وقادر ـ رغم أنه المغير المعتدى ـ على تبرير موقفه ، واستمالة القلوب إليه : «اسمعى يا عايدة ، لقد حان وقت العمل ، ولندبّر أمرنا للانتقام . . . . . . إن جنس الفراعنة لا يؤتمن ، فهو جنس خائن وحشى ، يستحق أن نشنّ عليه الحروب حتى نذيقه الهزيمة والانكسار» (ص ٣٦) . أما ملك مصر فيبدو شخصية هامشية بالنسبة لكل الشخصيات المصرية التى ظهرت : أمنيريس ، رامفيس ، رداميس . وينتظر دائماً أن تحركه الأحداث معها ، ويكفيه خزياً أنه لا يقود جيش بلاده ، مثلما يفعل ملك الحبشة .

إن موقف رداميس الوطنى ، يناقض موقف عايدة . وإذا كانت هناك عبارات عن تمجيد الوطنية المصرية ، تتناثر فى غضون المسرحية على لسان رداميس ، أو الملك ، أو أمنيريس ، أو الكهنة ، أو الشعب ، فإنها لا تشكل التأثير العام الذى يخلفه العمل المسرحى ككل . وإنما هى مجرّد عبارات باهتة ، تعجز عن أن تطغى على التأثير الذى تحدثه عايدة مع والدها ، ولا على تصرفات رداميس الخيانية واعترافاته الأسيانة المتهافتة ، ولا على حديث الشخصيات المصرية عن خيبته . فحينما تغريه عايدة بالهرب معها إلى الحبشة ، والتخلّى عن قضية وطنه العظمى ، يتردد أول الأمر ، ولكنه سرعان ما يستجيب لنداء الخيانة : «لن أخيّب لك رجاء يا عايدة . . . . . . سنهرب سويا يا حبيبتى» (ص ٤٢) .

وليست هناك إهانة دنسة تحيق بشرف قائد عسكرى ، مثل تلك الجمل التى تبرهن على غدره وسقوطه فى وحل الذل والمهانة : «إن حبى لك يا عايدة ، يجعلنى أضحى بشرفى ووطنى ، فهيا بنا نهرب قبل طلوع الفجر ، لكى نتجنب كل خطر يهدد حياتنا» (ص ٤٣) . ويضيف إلى ذلك قوله : «سأظل مخلصا لعايدة حتى الممات ، ولن أحنث بعهد الحب لها» (ص ٤٧) . أما ثمن خيانته وجريمته الكبرى فيقبضه وعداً شفويا من عمو نصر : «إن حبك لابنتى وزواجك منها ، سيجعلك الحاكم والناهى على بلادى الواسعة الأرجاء» (ص ٤٤) وعندما يتحقق رداميس من أنه قد أفشى سر الجيش المصرى إلى أعدائه ، يحتج على نفسه بجملة واحدة لا يعود لمثلها : «ياللخجل والعار !! أأخون وطنى وبلادى وأسلمها للأعداء ؟؟» (ص ٤٥) . إلا أن العبارة أعجز من أن تقيمه من الوهدة التى تردّى فيها ، وأصبح ـ وهذا شىء غريب ـ يتمسك بها حتى آخر رمق فى حياته .

كما لم يتوقف مواطنوه عن نعته بالخيانة ، وبقوا يتوقّعون له الإعدام . تقول أمنيريس : «الموت والإعدام جزاء كل خائن يفشى أسرار الوطن . وإن رداميس ارتكب جرماً يستحق عليه الموت . إنه خائن للعرش» . (ص ٤٦) . وفى موضع آخر تخاطبه : «والآن ، أيها الخائن لعرش الوطن . . . . . . لقد أفشيت سرّ الجيش» (ص ٤٧) . ورغم أن رداميس قد تحقق تماماً من خيانته ، وأن عايدة تؤثر وطنها عليه ، وأن أمنيريس تهيب به أن يطلب الصفح والعيش فى أرجاء مصر وعلى عرشها ، إلا أنه كمريض رومنسى ، لا يرى الكون إلا بين أنامل عايدة : «إنى أفضل الموت على البقاء بعيداً عن عايدة»

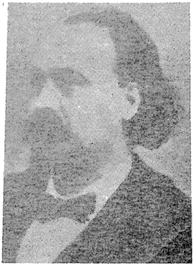


دار الأوبرا عند إقامتها وقبل استكمال الجزء الخلفى من البناء

(ص ٤٨) . وكلما تمادت أمنيريس المحبة الوفية فى محاولاتها المستميتة لحمله على إيثارها وإيثار مصر وطنها على عايدة ، ازداد تمسّكا بحبه ، وكأنه لم يكن من قبل قائداً عسكريا محنكا ، وإنما مجرد محب رقيق حالم حتى المرض . وعندما تستجديه أمنيريس ضارعة بقولها : «هل تعدنى وعداً صادقا أن تهجر عايدة وتظل لى وحدى ؟؟» ، يجيبها إجابة قاطعة : «أبداً . . يستحيل أن أعاهدك هذا العهد» (ص ٤٩) ولما تراجعه فى ذلك ، لا يملك إلا أن يصيح فيها : «لا . لا أبغى شيئاً فى الحياة سوى حبّ عايدة» . (ص ٤٩) ، «وأرى الموت جميلاً أمام عينى ، وأبتسم له إرضاء لعايدة ، إن حبها يلهمنى الشجاعة والإيمان» (ص ٥٠) وهنا تيأس أمنيريس من إنقاذه من نفسه فتضطر إلى وصمه بالعار : «العدالة لا تشفق على مجرم أثيم خان الوطن وأفشى أسراره» . (ص ٥٠) .

ولا شك أن رداميس فى نظر العدالة الدينية والدنيوية التى تتمثل فى كبير الكهنة ، خائن ومذنب ، مثله فى ذلك مثل عمونصر وعايدة . ولهذا ، يخاطب رداميس قائلاً : «أيها الخائن لعرش الوطن ، لقد بحت بأسرار الدولة للعدو الغاشم ، فويل لك الآن» و «لماذا تصمت أيها الخائن ؟؟»و «إن رداميس جلب لنا العار والخزى ، وقد قُهرت جيوشنا ، بعد أن كان النصر حليفنا» ، و «والخائن ليس لديه ما يبرر ذنبه» (ص ٥١) و «أيها الخائن ، إن جريمتك شنعاء خذلت الوطن» و «الموت والهلاك للخونة» ، و «إن رداميس خائن وجزاؤه الموت» ، و «لا . لا . فالخائن يجب إزالته من قيد الحياة» . (ص ٥٢) .

وهكذا تزدحم المسرحية بأدلّة قولية وأخرى فعلية ، تؤكد وطنية عايدة ، وإيثارها مصلحة بلادها العليا على عاطفتها الشخصية ، وكذلك بأدلة أخرى تبرهن على أن شخصية رداميس مصابة بأنيميا الرومنسية الحادة ، لإيثاره حبه لامرأة أجنبية ، ضلّلته وحملته على خيانة وطنه ، وإخضاعه لأعدائه . وهل هناك ــ بعد هذا ــ ما يثبت أن مسرحية «عايدة» تصوّر بطولة الأحباش وخيانة المصريين ، باسم الإخلاص ــ حتى الموت ــ لفكرة الحب المجرّدة الفجّة ؟؟ هل يرضى المؤلفان الفرنسيان ــ ماريبت ودى لوكل ــ بأن يكون رداميس فرنسيا ، وعايدة ألمانية أو إنجليزية ؟؟ .



مونجيني : أول رداميس بالقاهرة .

لا شك أن الحقيقة التى تنطوى عليها المسرحية تصدمنا إن ماريبت بك عندما اختار اسم بطلته Aida، ثم أطلقه عنواناً على قصته ، ووافقه على ذلك كل من دى لوكل ، وفردى ، وغيز لانزونى ، لم يختره عربيا ، ولم يكن يتوقع أن المصريين سيحولون صوت الاسم الفرنسى إلى صوت معرّب محدث ، كتأكيد لملكيتهم الوهمية للموضوع . فالاسم ــ بالقطع ــ ليس فرعونيا ، ولا عربيا ، وإنما هو من ابتداع واجتهاد المعرّب الذى جعل «إيدا» «عايدة» : وأظن أن أصله يرجع إلى الفرنسية القديمة ، وكان يعنى «السعيدة» أو «الناجحة» . وكانت هناك قديسة فى القرن السابع عشر بفرنسا ، وكانت ــ تعمل رئيسة للراهبات ــ تسمى Ada. ومن هنا ، كان للاسم فى اللغة الإنجليزية أكثر من صورة : Adda - Aida - Ada . ولم يكن الأتراك الموجودون فى مصر عند عرض الأوبرا فى مصر ، ينطقون الاسم كما ينطقه المصريون ، وإنما كانوا يكتبونه بحروف عربية ، ولكن كما ينطقه الإيطاليون ، أو الفرنسيون ، أو الإنجليز : «إيده» .

ولا شك أن الحقيقة التى تنطوى عليها المسرحية من الناحية المضمونية تصدمنا .

لو تمثّلنا وقائع مسرحية «عايدة» متلبّسة أشخاصاً ، وأزمنة ، وأمكنة معاصرة . فلو تصورنا الحرب المصرية الحبشية القديمة ، حربا مصرية إسرائيلية تجرى عام ١٩٧٠ ، وجعلنا قائد الجيش المصرى الذى اسمه الفريق البرديسى ، يقع فى غرام أسيرة اسرائيلية اسمها راشيل إبنة قائد الجيش الإسرائيلى واسمه راؤ ول . وبسبب الحب العارم بين المحبين ، يفشى الفريق البرديسى إلى حبيبة قلبه سر الجيش المصرى الذى خطط لعبور ممر متلا بسيناء متجها إلى الشرق للدفاع عن الحدود المصرية ، ثم قامت راشيل بإبلاغ السر الخطير إلى راؤ ول ، فقام على الفور ــ والعياذ بالله ــ بغزو مصر من نفس الممر . ثم راح الفريق البرديسى فى سجنه يتمزّق من لوعة الحب ، غير مبال بما حلّ بالبلاد من كوارث . وجاءته راشيل لتموت بين أحضانه . وقبل أن يموت العاشقان راحا يتناجيان ، ويحلمان بنعيم الجنة وظلالها الوارفة . ترى هل نصفق ــ نحن المصريين ــ لهذا الموضوع ؟؟

لا أعتقد ، حتى ولو كانت أناشيده من وضع الأنبياء ، وأنغامه من تلحين الملائكة ، وعزيف الجن ، وغناؤه بأصوات الحور العين . .

إن مصر الفرعونية ليست مصر أخرى ، بسبب البعد الزمنى أو الثقافى ، وإنما مصر يجب أن تكون هى مصر ، سواء كانت الخلفية التاريخية فرعونية ، أو مسيحية ، أو إسلامية ، أو من العصر الحديث ◆

أهم مراجع البحث

- أحمد المصرى . جوزيبى فردى . القاهرة : ١٩٦٠ .
- فردى . عايدة . ترجمة : د. محمد محمود سامى حافظ . القاهرة ١٩٥٢ . (أخذت منه الاستشهادات النصية).
- Kerman, Joseph. **Opera as Drama.** New york : Vintage Books, 1959.
- Ewen, David. **Encyclopedia of the Opera.** New York : Hill and Wang, 1963.
- Abdoun Saleh. **Genesi Dell' Aida.** Quaderni dell' Instituto de Studi Verdiani, 1971◆

انظر صور الموضوع فى الصفحات من ١١٤ إلى ١١٦

تعــــــــــارف

وليد منير

أتعرَّفُ فى جسدى كالمساءِ على نجمةٍ
أتعرَّفُ فيه على جدولين
أبادره بالسؤالِ
فيفجعنى بالزوالِ
أنا كائنٌ « مُلْغِزٌ » مثل طمى الحقولِ
أكاد أُشكِّكُ فىَّ ،
وأعلن أن توحُّدَ روحى يشى بانخطافى إليكمْ

علامَ يُفرِّق بينى وبين صهيل الميادين ،
بينى وبين الفتاة التى أتحرك نحو جوارحها مثل ذرَّاتِ أعضائها
عندليبٌ صغيرٌ ،
علام يرقرقنى بالأسى الرعوى الجميل قطيعٌ « من السُحُبِ البيض فى
عنفوان الهطولْ

كلما قلت : أكتبها كالبنفسج فى راحتى
كى أغافل وقتَ الرمادِ
نمت بين أنملتى وخطاها نباتاتُ هذا الذهولْ

كلما قلت : أجمعنى
شقنى الآخرون بسهمٍ إلى ضفتين مهاجرتين
وخانوا حنينى إلى النومِ فى جلد أيامهم
كى أرانى على هيئة الطيرِ أُقبلُ من كوكبٍ للشتاتِ
إلى فننٍ لا تنازعه الريحُ فضة أحلامه
أو تساوره رغبةٌ فى الأفولْ



كلما قلت : أعرفهم
حسمت لوعةٌ كالمحارةِ أنشودتى
واصطفتنى لعرسٍ وحيدٍ هو الندم الخافت المتقطِّع
لم يبق من أجمل السنواتْ
سوى أربعين حصاةٍ
وشبه دمٍ عائلىٍّ
وشمسٍ محرَّمةٍ فى حديقة ذاكرتى
لا تحب أعتراكَ الخيولْ



أيها المتعثِّرُ كالوحى فى شفةٍ
أيها الحىُّ فى ريش قُبَّرةٍ
أيها الكبرياء البسيط
لماذا أنا تَعِبٌ
لا أريد مداعبة البرتقال بأزهاره الصُفْرِ حين يمرُّ على جبهتى
فى المساءِ
ولا أتحمَّل تلك المناقير بين الضلوع
تواصل موهبة النبشِ عن ذكرياتِ الكواكبِ

هل حان وقتُ الرمادِ
وهل كان يعوزنى أن أرى كل شىءٍ
وأودعه فى خزانات قلبى
لكيلا تفرِّط زنبقةٌ فى كنوزى
كل جدول ماءٍ بعيدٍ إذَنْ
كل نجمٍ تعرَّفت فيه على جسدى
أو تعرَّفتَ فى جسدى كالمساء عليه
هو المُنتهى
وهو الحكمة الأبدية لمّا تشى بى
أنا الكائنُ الملغزُ المُشتهى

ذلك اللحم والدم أعرفه
كم أبادره بالسؤالِ
فيفجعنى بالزوالِ
ويبقى به عبقٌ غامضٌ يرعوى هارباً مثل طمى الحقولْ ◆

الضبع

قصة للكاتب الأمريكى المعاصر :
بول باولز
ترجمة : د. ماهر شفيق فريد

كان طائر لقلق مارا بإقليم صحراوى فى طريقه إلى الشمال . كان ظمآن ، وقد شرع يبحث عن ماء . وعندما وصل إلى جبال كانج إلجار أبصر بركة فى قاع مسيل (وادٍ) ؛ فطار بين الصخور وحطّ على حافة الماء ، ثم دخل فيه وشرب .

وفى تلك اللحظة أقبل ضبع يظلع . وإذ رأى اللقلق واقفا فى الماء قال : « هل كانت رحلتك طويلة ؟ » . لم يكن اللقلق قد رأى ضبعا من قبل ، ففكر قائلا : « وهكذا فهذا هو الضبع » . ووقف ينظر إلى الضبع لأنه قيل له إن الضبع إذا تمكن من أن يريق قليلا من بوله على أى كائن ، فإنه سوف يتعين على ذلك الكائن ان يسير وراء الضبع إلى أى مكان يريده له هذا الأخير .

وقال اللقلق : « سرعان ما سيحل فصل الصيف . إنى فى طريقى إلى الشمال » . وفى الوقت ذاته ، سار موغلا فى البركة حتى لا يكون قريبا من الضبع إلى ذلك الحد . كان الماء هنا أعمق ، وقد كاد يفقد توازنه ، وتعين عليه ان يرفرف بجناحيه كيلا يقع . وسار الضبع إلى الجانب الآخر من البركة ونظر إليه من هناك .

وما لبث الضبع ان قال : « إنى أعرف ماذا يدور بخلدك . إنك تصدق القصة التى تسمعها عنى . أتظننى أملك تلك القدرة ؟ لعل الضباع قد كانت كذلك منذ زمن بعيد . لكنها الآن لا تختلف عن غيرها من المخلوقات . أستطيع أن أبللك ببولى من هنا إذا أردت . ولكن ما الداعى ؟ اذا أردت الا تصادقنى فاذهب إلى منتصف البركة وابق هناك » .

نظر اللقلق حوله فى أنحاء البركة ورأى أنه ليس فيها بقعة يستطيع الوقوف بها بحيث يكون بعيدا عن منال الضبع .

وقال اللقلق : « لقد انتهيت من الشراب » . ثم بسط جناحيه ورفرف خارجا من البركة . وعند حافتها ركض مسرعا إلى الأمام وعلا فى الهواء . دار فوق البركة ملقيا ببصره إلى الضبع .

وقال : « وهكذا فأنت الكائن الذى يسمونه الغول . إن العالم ملىء بالأشياء الغريبة » .

فرفع الضبع إليه بصره . كانت عيناه ضيقتين معوجتين ، وقال : « لقد جلبنا الله جميعا إلى هنا . أنت تعرف ذلك . أنت الذى يعرف عن الله » .

فطار اللقلق على مستوى أدنى قليلا . وقال : « هذا حق . ولكن يدهشنى ان أسمعك تقول ذلك . إن سمعتك باللغة السوء ، كما قلت أنت نفسك منذ هنيهة . فالسحر مناف لمشيئة الله » .

وهنا أمال الضبع رأسه وصاح : « وهكذا فأنت مازلت تصدق هذه الأكاذيب عن جنسى ؟ » .

قال اللقلق : « إنى لم أر مثانتك من الداخل . ولكن لماذا يقول كل امرىء إنك تستطيع ان تصنع بها سحرا ؟ » .

قال الضبع : « إنى لأتساءل لماذا منحك الله رأسا ؟ إنك لم تتعلم كيف تستخدمه » ولكنه كان يتحدث بصوت خفيض إلى الحد الذى لا يستطيع اللقلق معه ان يسمعه .

قال اللقلق : « إن كلماتك لا تصلنى » وترك نفسه يهبط فى الهواء أدنى قليلا .

ومرة أخرى رفع الضبع إليه بصره قائلا : « لقد كنت أقول : لا تقترب منى أكثر مما ينبغى ، فقد أرفع ساقى وأغطيك بسحرى ! » وضحك . وكان اللقلق قريبا منه بما يكفى لأن يرى ان أسنانه سمراء .

وشرع اللقلق يقول : « لابد ان ثمة سببا ما ، رغم ذلك » . ثم بحث عن صخرة تعلو الضبع ، وحط عليها . وجلس الضبع رافعا بصره إليه وهو يحدق . ومضى اللقلق يقول : « لماذا يكرهك الجميع ؟ لماذا يدعونك غولا ؟ ماذا فعلت ؟ » .

فأغمض الضبع عينيه نصف إغماضة وقال لللقلق : « إنك سعيد الحظ جدا . فالبشر لا يحاولون قتلك ، لأنهم يظنونك

مقدسا . انهم يدعونك قديسا وحكيما ومع ذلك فأنت لا تبدو قديسا ولا حكيما » .

قال اللقلق مسرعاً : « ماذا تعنى ؟ »

« لو انك كنت تفهم حقا لعرفت ان السحر حبة تراب فى مهب الريح ، وان لله سلطانا على كل شىء ، ولما ساورك خوف » .

وقف اللقلق زمنا طويلا يفكر . رفع ساقا وثناها أمامه . واصطبغ المسيل باللون الأحمر إذ هبطت الشمس من مستقرها . وجلس الضبع بهدوء رافعا بصره إلى اللقلق ، منتظرا منه ان يتكلم .

وأخيرا أنزل اللقلق ساقه وفتح منقاره وقال : « أتعنى انه إذا لم يكن هناك سحر ، فإن الشخص الذى يرتكب الخطيئة هو الشخص الذى يعتقد ان ثمة سحر ؟ » .

وهنا ضحك الضبع وقال : « لم أقل شيئا عن الخطيئة . وانما أنت الذى قلت ، وأنت الحكيم . ليست مهمتى فى العالم هى أن أخبر أحدا ما الصواب وما الخطأ . إن العيش من الليل إلى الليل يكفينى . إن كل إنسان يتمنى أن يرانى ميتاً » .

ومرة أخرى رفع اللقلق ساقه ووقف يفكر . ارتفع آخر شعاع من ضوء النهار إلى السماء واختفى . وذابت الصخور عند جوانب المسيل فى الظلمة .

أخيرا قال اللقلق : « لقد وهبتنى شيئا أفكر فيه ، وهذا أمر طيب . ولكن الليل قد جن الآن . لابد لى من أن أمضى فى طريقى » . ورفع جناحيه وشرع يطير - دون أن يلوى على شىء - من الجلمود الذى كان واقفا عليه . وأخذ الضبع يصغى إليه بسمعه . سمع جناحى اللقلق يضربان الهواء ببطء ، ثم سمع صوت بدن اللقلق وهو يضرب الصخرة على الجانب الآخر من المسيل ، فتسلق الصخور ، ووجد اللقلق وقال : « إن جناحك قد انكسر . كان خيرا لك ان ترحل قبل ان يختفى ضوءالنهار » .



فقال اللقلق « أجل » وكان تعسا يشعر بالخوف .

وقال له الضبع : « تعالى معى إلى بيتى . هل تستطيع السير ؟ » .

قال اللقلق : « أجل » وشقا طريقهما معا فى الوادى . وسرعان ما انتهيا إلى كهف فى جانب الجبل . فدخله الضبع أولا ونادى عليه منه : « الآن تستطيع ان تدخل رأسك . إن الكهف عال هنا » .

لم يكن ثمة سوى ظلمة بالداخل . ووقف اللقلق فى مكانه ، ثم قال : « أين أنت ؟ »

فأجابه الضبع : « إنى هنا » وضحك .

وسأله اللقلق : « لماذا تضحك ؟ » .

فقال الضبع : كنت أفكر ان العالم مكان غريب . لقد دخل القديس كهفى لأنه يؤمن بالسحر » .

قال اللقلق : «لست أفهمك » .

« إنك مضطرب ، ولكنك على الأقل تستطيع الآن ان تصدق انى لا أملك سحرا . إنى لا أختلف عن أحد فى هذا العالم » .

لم يجبه اللقلق فورا . وشم رائحة الضبع الكريهة شديدة القرب منه ثم قال متنهدا : « أنت مصيب بطبيعة الحال ، فليس ثمة قوة تجاوز قوة الله » .

قال الضبع وهو يتنفس فى وجهه : « إنى سعيد . أخيرا أصبحت تفهم » . وسرعان ما أمسك بعنق اللقلق وفجأه . رفرف اللقلق وسقط على جنبه .

قال الضبع هامسا : « لقد منحنى الله ما هو خير من السحر . منحنى مخا » .

رقد اللقلق ساكنا . حاول ان يقول مرة أخرى : « ليس ثمة قوة تجاوز قوة الله » ولكن منقاره لم يعد ان انفتح بالغ الاتساع فى الظلام .

تحول عنه الضبع مبتعدا ، وقال من فوق كتفه : « ستموت فى مدة دقيقة . وبعد عشرة أيام سأعود إليك . وعند ذلك ستكون جاهزا لوجبتى » .

وبعد عشرة أيام ذهب الضبع إلى الكهف ووجد اللقلق حيث تركه . لم يكن النمل قد زحف إليه فقال : « هذا أمر طيب » . التهم منه ما أراد ، ثم خرج إلى صخرة كبيرة مسطحة فوق مدخل الكهف . وهناك فى ضوء القمر وقف بعض الوقت يتقيأ .

أكل قليلا من قيئه وتمرغ زمنا طويلا فى بقيته ، وهو يحكه بفرائه عميقا . ثم شكر الله على أنه وهبه عينين تستطيعان ان تريا الوادى فى ضوء القمر ، وأنفا يستطيع أن يتشمم الجيفة على متن الريح . تدحرج فى القىء مرة أخرى ولعق الصخرة من تحته . ولبعض الوقت رقد هناك يلهث . وسرعان ما نهض ومضى يظلع فى طريقه ◆

تأملات سينمائية في الروتين والبيروقراطية

أحمد عبد الله

عندما ظهرت جماعة السينما الجديدة ، فى أواخر الستينات ، كان من أبرز أعضائها المخرج على عبد الخالق ، الذى قدم أول أفلامه (أغنية على الممر) ، وأيضا كان هذا الفيلم باكورة إنتاج هذه الجماعة ، بالاضافة إلى أنه كان أول فيلم يتعرض لهزيمة ١٩٦٧ ، وكانت هذه بداية موفقة وملفتة لعلى عبد الخالق ، حيث اتضح من البداية أنه ـ مثل معظم السينمائيين الشبان فى هذه الفترة ـ كان مهتماً ومهموماً بقضايا المجتمع ومعاناته ، ولظروف عديدة ـ ليس هذا مجالها ـ لم يستمر نشاط جماعة السينما الجديدة ، ولم يستطع على عبد الخالق الصمود طويلاً أمام متطلبات السينما التجارية ، حيث قدم بعض الأفلام العاطفية التى لا تنتمى إلى نوعية فيلم (أغنية على الممر) مثل فيلمى بيت بلا ضفاف وعذاب الحب ، ولكنه عاد مرة أخرى إلى تقديم نوعية من الأفلام التى تطرح قضايا جادة لها علاقة بالواقع الذى نعيشه مثل (الحب وحده لا يكفى ، السادة المرتشون ، العار ، الكيف) .

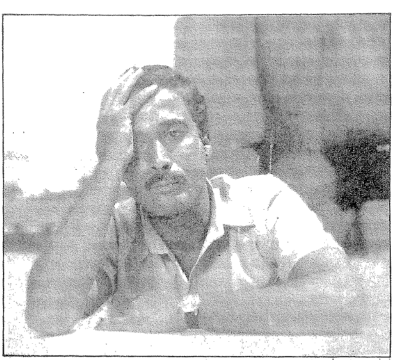
وهاهو على عبد الخالق يقدم لنا آخر أفلامه (أربعة فى مهمة رسمية) الذى ينتمى إلى هذه النوعية الأخيرة التى أشرنا اليها ، ولكنه هذه المرة لا يقدم فيلما يتعرض فيه لاحدى قضايا الساعة ، ولا يطرح وجهة نظره فى سلوك مرفوض ، وإنما يختار مسألة نعيشها جميعا ، ونعانى منها ، ولكنها ليست مطروحة كقضية ملحة من فرط تعودنا عليها ، وهى مسألة البيروقراطية والإجراءات الطويلة ، التى تستنفذ الكثير من وقت وجهد المواطن ، والفيلم يعرض لنا ذلك من خلال حكاية بسيطة تجرى أحداثها فى الأقصر ، حيث يموت قرداتى يتضح أنه بدون أقارب يرثون تركته ، التى هى عبارة عن قرد وحمار ومعزة ، وحسب المتبع فقد تم حصر هذه التركة بمعرفة المختص فى بيت المال بالأقصر ، وبعد ذلك أقيم مزاد علنى لبيع تلك التركة ، وحيث أنه لم يتم البيع فقد تقرر حسب اللوائح إرسال التركة إلى بيت المال فى القاهرة ، وذلك بمعرفة أنور عبد المولى الموظف الحكومى ، حيث تم تكليفه **بانجاز هذه المهمة**

الرسمية ، وبعد العديد من المواقف التى يقابلها هذا الموظف فى مهمته تلك ، نجده يبقى فى القاهرة ، ويعمل مدربا فى سيرك .

ومن خلال هذه المهمة الرسمية التى يقوم بها أنور عبد المولى ، يتعرض الفيلم للكثير من صور المعاناة التى يعانى منها المواطن ، وبالذات البيروقراطية ، فمنذ اللحظة الأولى التى تبدأ فيها تلك المهمة تتوالى الصور المرفوضة الواحدة تلو الأخرى ، ابتداء من الرشوة التى نسميها تجاوزا اكرامية وانتهاء بالاجراءات الرسمية المعقدة التى قد تغير مجرى حياة إنسان ، وانور عبد المولى وإن كان جزءا من هذه البيروقراطية . إلا أنه أصبح فى النهاية ضحية لها ، ومأساة هذا الموظف تبدأ بشىء بسيط جدا يحدث بطريق الخطأ ، وهو أن الحمار الذى كان فى عهدته تم تبديله بحمار أصغر منه ، ولأنه يدرك بخبرته معنى حدوث هذا ، فهو يطلب عمل محضر بالواقعة فى الشرطة ، وهذا التبديل فى عرف الاجراءات الرسمية يعد تغييراً فى أوصاف عهدة رسمية ، وقد كان مقدرا لأنور عبد المولى أن يمكث يوماً واحداً أو يومين على الأكثر فى القاهرة لإنجاز هذه المهمة ، ولكنه يظل ستة أشهر كاملة ، وفى اليوم الأول لوصوله القاهرة يتهم بالسرقة لمجرد أنه يصطحب قردا ، ثم يجد بيت المال وقد أغلق أبوابه والساعة لم تتجاوز الواحدة والنصف ظهرا ، وفى اليوم التالى وحينما يجد موظفى المصلحة يصطدم بالاجراءات البيروقراطية التى يعيها جيدا ، وهو بالتأكيد قد مارسها مع الكثيرين ، ولكن عندما يجد نفسه فى مكان المواطن المتعامل مع هذه الاجراءات ، يدرك إلى أى مدى هى إجراءات عقيمة ومضيعة للوقت والجهد ، ويواصل رحلته مع تلك الاجراءات ، ويتقابل مع الموظف الذى يعطل مصالح الجمهور لكى يتحدث فى مباراة لكرة القدم ، ويصطدم بالموظف الذى يتمسك بوجود خاتم النسر على كل ورقة .

وفى القاهرة يجد الكثير من صور الاستغلال ، فهناك سائق سيارة النقل الذى يستغل زحام العاصمة وفرض الأجر الذى يريده ، وهناك الطبيب البيطرى الذى يجرى الكشف على القرد مقابل عشرين جنيها .

وينتهى الأمر بأنور عبد المولى مقبوضاً عليه بمعرفة جهات عليا ، إذ تصادف مرور موكب رسمى لأحد المسئولين الأجانب فى



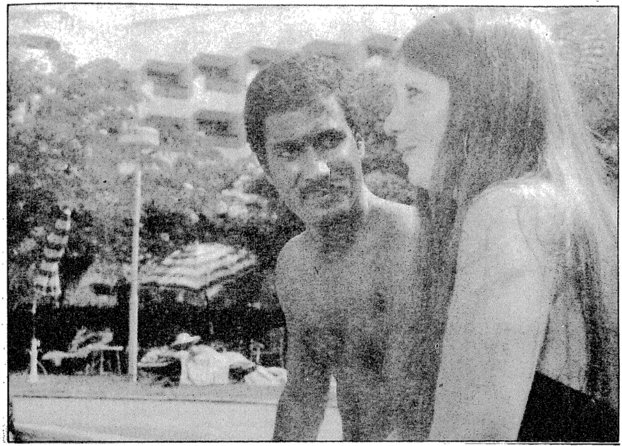
لقطه من فيلم « أربعة فى مهمة رسمية »

نفس الوقت الذى كان يقف فيه أنور عبد المولى على أحد جانبى الشارع المار به الموكب ، ممسكا بالقرد الذى ينفلت من بين يديه إلى الشارع ، مما يؤدى إلى تعطيل الموكب ، وبناء على ذلك يتم توجيه اتهام إلى أنور عبد المولى بأنه متآمر على هذا المسئول الأجنبى .

وبعد هذا المشهد نجد أنور عبد المولى وقد أصبح مدرسا فى سيرك ، ويفهم من هذا أنه ظل فى القاهرة ، ولم يعد إلى عمله فى الأقصر ، وأيضا لم يسافر إلى الخارج للعمل هناك كما كان يحلم .

وقد اختار صانعو الفيلم الكوميديا ، باعتبارها الشكل الأكثر ملاءمة لتقديم مثل هذه النوعية من الأفلام ، واعتمد السيناريو الذى اشترك فيه عبد الجواد يوسف وعلى عبد الخالق على كوميديا الموقف ، فى معظم مشاهد الفيلم مع قليل من الكوميديا الهزلية التى قامت على الحركة المبالغ فيها ، وجاء الحوار الذى كتبه على سالم معبرا عن تلك الأحداث والمواقف وملائما لها ، وكانت الكوميديا فى هذا الفيلم من النوع الذى يثير الألم والضحك فى نفس الوقت ، ولكن يعاب على السيناريو افتعال بعض المواقف التى ترتبت عليها أحداثا هامة فيما بعد ، مثل تعمد فشل المزاد العلنى لبيع التركة فى بداية الفيلم ، بدون سبب مقنع حتى يتسنى سفر الموظف ومعه التركة الى القاهرة ، كذلك يلاحظ أن المشهد الذى تم فيه القبض على أنور عبد المولى كان أيضا موقفا مفتعلا ، هذا بالاضافة إلى أنه توجد كثير من المشاهد التى لم يكن لها دور فى وقع الأحداث وتصاعدها دراميا ، مثل المشهد الذى وقعت أحداثه على أحد الكبارى وفى شوارع القاهرة ، حيث كان مشهدا هزليا بدون داع .

وقد أبرز هذا الفيلم قدرة على عبد الخالق على اخراج الأفلام الكوميدية ، وقد لجأ إلى استعمال الحركة السريعة ، وتنويع أحجام اللقطات مع القُطع السريع الغير حاد ، ومن خلال إيقاع سريع فى معظم مشاهد الفيلم ، ساعده على ذلك مونتاج حسين عفيفى ، وكان على عبد الخالق موفقا إلى حد بعيد فى اختيار ممثلى الفيلم ، وبالذات أحمد زكى فى دور أنور عبد المولى ، الذى يؤكد بهذا الفيلم قدرته الكبيرة على أداء مثل هذه النوعية من الأفلام الكوميدية ، حيث استطاع أن يؤدى شخصية الموظف الحكومى بشكل جيد وبدون اسفاف ، ولكن يبدو أن على عبد الخالق ما زال مصرا على استخدام اللقطة من أسفل بدون ضرورة فنية تستدعى ذلك ، إذ أنه من المعروف أن هذه اللقطة من تلك الزاوية لا تستعمل عندما يراد التعبير عن عظمة شأن الشخصية أو جبروتها ، أو إعطاء نوعا من المبالغة فى مكونات الكادر ، ولكن على عبد الخالق يستعمل تلك الزاوية من حين لآخر



لقطة من فيلم « أربعة فى مهمة رسمية

دون أن يكون لها ارتباط بمضمون اللقطة نفسها ؛ وفى أحد الفنادق بالأقصر نجده يسرف فى استعراض الأجساد العارية ، حيث يقوم باستعراض مجموعة من الفتيات وهن يرتدين المايوهات ، ولم يوفق على عبد الخالق فى توصيل دلالة الجزء الأخير من الفيلم ، الذى تحول فيه أنور عبد المولى إلى مدرب فى سيرك ، فلم يتضح هل هو تحول فعلى أو هل هو تحول خيالى أم هو مزيج من الاثنين ، فإذا كان تحولا فعليا ، فما هى العلاقة بين الموقف الذى وجدنا فيه البطل وهو متهم سياسى وبين عمله بعد ذلك مدربا فى سيرك ، فى الواقع أن الفيلم لم يوضح تلك المسألة وإن كنت أميل إلى تفسير هذا التحول على أنه نوع من العبثية فى حياة أنور عبد المولى .

وفى الواقع أن هذا الجزء كان يحتاج من صانعى الفيلم إلى إعادة صياغة ، حيث تم تقديمه بطريقة سريعة ، وبإيجاز شديد أدى إلى وجود خلل فى توصيل مضمونه ، ونهاية الفيلم بهذا الأسلوب جعلت المشاهد يشعر بصدمة للتوقف المفاجىء فى تدفق الأحداث الدرامية ، وبدت هذه النهاية وكأنها مصطنعة للخروج من مأزق وجد صانعو الفيلم أنفسهم فيه ، مع أن واقع الأمر يجعل هذه النهاية مقبولة دراميا ، حيث توافر لها عنصر الاحتمال ، ولكن المشكلة أن تقديمها كصورة سينمائية كان له تأثيرا مختلفا .

وهناك مسألة أخرى طرحها الفيلم ولكن بطريقة سريعة أيضا ، وهى التناقض بين ما يقال اعلاميا وبين ما يحدث فى الواقع ، وذلك من خلال ما نسمعه من مذياع حول تصريحات بعض المسئولين بخصوص القضاء على الروتين ، نسمع هذا فى نفس الوقت الذى نعيش فيه مع معاناة أنور عبد المولى بسبب الروتين والاجراءات البروقراطية ، كذلك يقدم لنا الفيلم مشهدا لأنور عبد المولى وقد تسلل إلى منزل أحد الوزراء ، شاكيا له معاناته مع الروتين ، ونجد الوزير يرحب به ويعده بحل كل مشاكله ، بل ويقابله بترحاب وود شديدين ، وفجأة يتصفح الوزير إحدى الجرائد ويتضح أن هناك تعديلا وزاريا وان اسمه غير موجود فى الوزارة الجديدة ، وعلى الفور يقوم الوزير بطرد أنور عبد المولى شر طردة ، ومع جرأة هذا المشهد إلا أنه من الصعب على المشاهد أن ينفعل به ، بسبب بسيط جدا أن المشهد تم بطريقة غير منطقية ، لأنه ببساطة شديدة فاننا لا نتوقع من الوزراء السماح للمواطنين باقتحام حرمات منازلهم لعرض مشاكلهم ، ولا يمكننا فى نفس الوقت أن نطلب منهم ذلك .

ويعد هذا الفيلم من أفلام على عبد الخالق القليلة التى يتعامل فيها مع نبض الشارع المصرى بكل معاناته ، حيث يستعين بكاميرا سعيد شيمى الذى بذل مجهودا كبيرا فى تصوير المشاهد الخارجية ، وبالذات لأن بها قدرا غير قليل من الحركة التى احتاجت فى كثير من الأحيان إلى الكاميرا المحمولة على اليد ، ولكن يؤخذ عليه أن بعض المشاهد لم تكن على مستوى جيد ، من ناحية الاضاءة ، وبالتحديد المشاهد الداخلية ، كذلك كانت حركة الكاميرا فى بعض المشاهد غير جيدة من ناحية التنفيذ .

ومحصلة هذا كله أن الفيلم يدعونا إلى اعادة النظر فى مسألة الاجراءات الطويلة والبيروقراطية ، ويدعونا إلى الاهتمام بقيمة الوقت ، ويحسب لصانعى الفيلم اهتمامهم بهذه القضايا ، ولعلها تكون بداية جديدة لسينما مصرية جديدة ◆

أبناء النهر الحزين

على عيد

أوزات صغيرات يسبحن مع أطفال عرايا
ومياه بنية تدمدم فى رفق على حصى أخضر جوار الحافة
ثم تتسرب فى خفة . فينكشف الحصى لزرقة صافية .
تسطع عليه الشمس لثوان ، فتعود المياه البنية فى رفق تدمدم .
آدم يرمى فأسه . . يتأمل كل أوزات القرية
كل الأطفال العرايا
كل مياه النهر البنية .

يجلس على حافة حقله ، تتعلق عيناه بالسماء لا يزال الجو حاراً .
يمد ساقيه ، ينظر إليهما .
ينتابه حزن لما يتأكد من ضعفهما .
يتذكر ولده ، يهمس « حبيبى - كنا معاً نزرع . ونروى . ونجنى » لا يزال الجو حاراً ، وخطان من العرق يلمعان على صدغيه ، يمسحهما ويحس أن أصابع قدميه متورمة ، فتخرج منه آهة بالرغم عنه .
« آه » .
يغلق عينه للحظات ، يفتحهما . .
. . . . يرى من بعيد عربة جيش صغيرة ، ينفرط قلبه ، يقع فى رجليه ، يقف ، يقترب من حافة النهر .
العربة تسير بمحاذاة النهر .
آدم يسير بمحاذاة النهر .
العربة تقترب من آدم ، تتوقف ، ينزل منها شاب ، شابان ، ثلاثة . . الثلاثة يرتدون ملابس عسكرية ،
الثلاثة يقتربون من ادم ، تهتز ظلالهم على سطح النهر .
آدم تمر عيناه على السطح ، تتأملان الظلال المهزوزة للجنود .
تتسمران ، يشدهما سطح النهر إلى جوفه .

يرمى آدم فى جوف النهر جنوداً يجرون فى الصحراء ، يقعون على الرمل .
لكن أيديهم تحمل علماً ، ترفعه صوب سماء ملتهبة ، تتشبث به .

يرى ولده ، يراه بشكل واضح وهو يحاول أن يتشبث معهم ، يرى طائرة تحوم
آدم تعلو وجهه إبتسامة قلقة ، ينتابه فزع « مباغت » .
ضناه تضربه الطائرة . تضربه وتهرب .
الولد الريفى يتفجر دمه الساخن فى جوف النهر .
يصرخ آدم ، ويمد يده برفق وبحب . . كنهر القرية يرحب دوماً بالأبناء الغرقى . . .
يصرخ آدم ثانية ، يرى الأوزات منكسات الرأس .
أجساد الأطفال تنمو . . تنمو يختفى العرى ، يكسوه قماش بلون رمال الصحراء .
وأحذية فى الأقدام كبيرة ، ومدافع عالية الطلقات .
ونهيرات من دم بشرى دافىء
نسوة القرية وعذراواتها تخرجن لتملأن جراراً من دم
دم الأبناء يفيض ، يتدفق ويفيض
يملأ كل جرار القرية .
يملأ كل الغيطان .
كل دروب القرية ، كل الدور .
آدم يصرخ .
آدم يغرق .
وطائر الموت يحلق بأجنحة خرافية ليحتضن جثة نهر القرية .

◆

حول ابحاث ندوة بغداد للفنون الشعبية

شمس الدين موسى

عقد بمدينة بغداد فى الفترة من ٢١ ابريل - ٢٨ ابريل الماضى مهرجان فنى كبير للفنون الشعبية المختلفة ، شمل عدة فقرات متنوعة ، ودعى اليه عدد كبير من الفنانين والأدباء العرب والأجانب من مختلف أنحاء العالم لمشاركة الشعب العراقى الشقيق احتفالاته ، التى دأب على إقامتها إعلاناً عن صمود الشعب العراقى فى حربه التى استمرت ما يزيد على سبع سنوات متواصلة .

ولقد بدأت الاحتفالات بمهرجان يوم بغداد وهو اليوم الذى تزدهى فيه العاصمة العراقية ، التى يصل عمرها ١٠٣٤ عاماً منذ أسسها الخليفة المنصور إبان سنوات ازدهار الدولة العباسية التى نشرت الحضارة العربية على أرجاء الوطن العربى والإسلامى ، عندما كانت الدولة العربية الكبرى تمثل أحد رموز القوة والإشعاع الحضارى على العالم كله .

« ندوة بغداد الثالثة للتراث »

وكان ضمن فقرات المهرجان الكبير إقامة ندوة بحث تحت عنوان ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية ، وهى الندوة التى أعدتها مجلة التراث الشعبى العراقى ودعى اليها الكثير من المهتمين بالفنون والتراث الشعبى من مختلف أرجاء الوطن العربى ، لتقديم أبحاثهم ، ومناقشتها خلال جلسات الندوة التى استمرت ثلاثة أيام ٢٢ إبريل - ٢٤ إبريل فى جلسات صباحية ومسائية ، حرص الكثير من المدعوين على الاشتراك فيها ، والاستماع الى ما دار خلالها من مناقشات كان مستواها العلمى يرتفع كثيراً خلال بعض ما عرض من أبحاث وصل عددها إلى أربعة وعشرين بحثاً .



« ابحاث الندوة »

ومن أهم الأبحاث التى عرضت وتم مناقشتها فى الندوة ثلاثة بحوث أولها بعنوان « الوشم والشعر الشعبى » وهو البحث الذى قدمه الباحث العراقى « ليث الخفاف » . وقد أثار البحث العديد من المناقشات لأهمية موضوعه ، وجدته ، وذلك على الرغم من أن الباحث لم يتفرع فى بحثه إلى فروع متعددة ، بل اقتصر على تقديم نماذج مختلفة من الشعر الشعبى باللهجة العامية العراقية ، وكان الوشم يمثل فيها دلالة جمالية ونفسية .

يبين الباحث أن الوشم فى اليد ، أو فى البدن كأثر أصبح يمثل قيمة ما لدى صاحبه ، مما يجعله لا يصبو إلى إزالته . كما يرى أن عملية الوشم هذه تمثل ثقافات عديدة متراكمة تحتوى بين رموزها ونتائجها الأساسية عقائد وشعائر تمتد فى اتساعها على رقعة عريضة تشمل الدين بمختلف مفاهيمه الميتافيزيقة والشعبية ، والطب الشعبى بمختلف أساليبه المتراكمة والموروثة .

ولعل تلك الشمولية التى يتصف بها الوشم جعلت منه إحدى الأدوات التى يتعامل معها الشاعر الشعبى العراقى . كما يوضح « ليث الخفاف » مقدم البحث - أن « الوشم العراقى » كموضوع أساسى لم يتطرق إليه أحد بشكل متسع فى الشعر الشعبى ، لكنه جاء كواحد من بين الأغراض ، والأواصر الأخرى العاطفية ، التى تربط مقومات القصيدة . وإحدى هذه الأواصر فى رأيه كانت جمالية . كما أنها تمثل صفة من الصفات التى تتحلى بها المرأة . والإشارة إلى الوشم فى القصيدة تعتبر ذات أثر فعال فى مسارها أو نقطة أساسية وركيزة



من ركائزها الدرامية - على حد قول الباحث .

ولقد رصد البحث فى النماذج الشعرية التى قدمها « الوشم » بدلالاته المختلفة ، وأثرها على الشاعر ، مما جعل القارىء يشعر عندما يصل إلى الإشارات حول « الوشم » كما لو كان يتوقف ليتلقى ذلك التأثير الصورى الذى يحدثه الوشم فى الناظر ، وفى المتأمل ذات التأثير الذى يتركه الوشم فى الجلد وكان ذلك من أهم ما توصل إليه الباحث بشكل حسى وشعورى نتيجة لتحليله لتلك النماذج .

« نشأة الشعر الشعبى »

ويأتى البحث الثانى بعنوان « نشأة الشعر الشعبى » للدكتور فوزى رشيد ليثير العديد من القضايا والتساؤلات . . . .

فلقد حدد منذ البداية أن الارتباط بين الغرض من نشأة الشعر ونشأة اللغة واحد ، وذلك لأن جوهر الشعر يتماثل مع جوهر اللغة ، حيث كلاهما يعبران عن مشاعر الناس وحاجاتهم . وأن السبب الذى أدى لظهور الشعر هو حاجة الإنسان إلى منح لغته شيئاً من الموسيقى ، وفى رأيه أن التعرف على أية لغة قديمة استخدمت الشعر فى إنتاجها الأدبى سوف يمكننا من التعرف على الأسباب التى أدت إلى ظهور الشعر فى حياة الإنسان . ويتوقف الباحث كثيراً أمام العلاقة بين التوازن فى البيت الشعرى ، أو التوازن فى حياة الإنسان القائم على قانون الجاذبية مستمداً أمثلته من الشعر العراقى القديم فى اللغة السومرية ، حيث أن البيت الشعرى يتكون من نصفين متماثلين فى الوزن تماماً . وكل نصف بيت لابد أن يكون ثلاثياً فى تفعيلته .

ويرجع الباحث ذلك إلى أنه لم يكن وليد الصدفة . بل كان له أسبابه فيما يخص التناظر بين نصفى البيت وبين الجسم البشرى لأنها تعتبر من المواصفات الهامة التى يحتاجها الجسم البشرى ، والتى تحسب فى خط الجمال طبقا للتطابق الكلى بين النصفين الأيمن والأيسر من الجسم . أى أن الجسم يحتوى على التناظر وضرورة التناظر لابد أن يكون سببها الجاذبية الأرضية ، لأن التناظر يحافظ على توازن الجسم وهو يمارس متطلباته الحياتية تحت تأثير الجاذبية الأرضية ، بينما عدم التناظر يخل فى حركة الجسم .

وينتقل الباحث إلى محاولة استقصاء نشأة الشعر الشعبى العراقى ، فيرى أن معظم الشعراء الشعبيين نشأوا فى جنوب العراق . كما أن عدداً كبيراً منهم لا يمت إلى الثقافة بصلة ، ومع ذلك يمتلكون القدرة على نظم الشعر الشعبى . ويرى أن تلك الحقيقة تدل على أن نظم هؤلاء للشعر لا يرجع لأنهم تثقفوا وتعلموا بقدر ما يرجع إلى قابلية متوارثة لم يحصلوا عليها نتيجة للتعليم . وذلك لأن القسم الجنوبى من العراق احتوى على عدد كبير من الشعراء من الزمن القديم مارسوا الشعر لفترات طويلة بحيث أن القدرة على النظم الشعرى كادت تتحول إلى وصفة وراثية تتناقل الأجيال من جيل لآخر . لأن الصفات المكتسبة من المجتمع بمرور الوقت تصبح وراثية .

المثل الشعبى فى الشعر العامى العراقى

والبحث الثالث بعنوان « المثل الشعبى فى الشعر العراقى » هو ثالث الأبحاث التى تركز عليها الاهتمام طوال فترة الندوة ، وقدمه الباحث العراقى « شكر حاجم الصالحى » كى يتتبع وجود المثل الشعبى فى استخداماته المختلفة ضمن قالب القصيدة العامية ، وكيف كان المثل الشعبى يمثل أحد المفردات الأساسية ، التى أقام عليها شاعر العامية العراقية قصيدته أو أغنية .

كما أورد الباحث عشرات الأمثال العامية ، التى تسللت إلى روح الشاعر العامى فلم يستطع منها هروباً ، فأقام عليها بناءه الدرامى فى القصيدة . فالمثل الشعبى فى رأى الباحث يجسد تراث الأمة وكفاحها ، وتاريخ أبنائها وهمومهم بصدق . لذلك فالمثل الشعبى فى رأى الباحث لا يخرج عن كونه تاريخ الشعب الذى تتضح فيه ملامح الإنسان العربى وفلسفته ورؤيته اليومية للأحداث . ويرصد الباحث فى جزءين من البحث تطور التفكير الشعبى وجذوره الأولى وبواكير نشأته ، باعتبار أن التفكير الشعبى يمثل أحد عوامل الإلهام التى يستمد منها الشاعر الشعبى والعامى تجاربه .

وكانت بقية الأحداث التى نوقشت فى الندوة ممثلة لمناحى عديدة ، ضمت فى مجملها جوانب مختلفة تمثل حقولاً للبحث فى العلاقة بين الفن الشعبى والشعر الشعبى فى العراق والوطن العربى أو الأبحاث التى انحرفت عن محور الندوة الأساسى كانت قليلة للغاية ، ولم تمثل قيمة علمية كبيرة ، رغم حرص سكرتارية الندوة على السماح لها بالتداول والمناقشة ◆



قصة مترجمة

الأمل

بريميكول فاديروف
ترجمة : محمد عباس محمد

أهدى هذه القصة إجلالاً وتعظيماً إلى كل زوجة أبقت على وفائها لزوجها الذى استشهد على جبهة القتال .

ترددت فى الليل دقات على الباب . لم يسمعها أليشر الذى كان يغط فى سبات عميق فى الحجرة البعيدة .. وحين ازداد الدق وتعالى الطرق انفرج باب الحجرة وأحدث صريراً .. وخرجت منه إقبال أغا ، فاستيقظ أليشر وقام مهرولا من فراشه وراح يرتدى ملابسه بسرعة فى الظلام وصاح :

ــ حاضر .. حاضر ..

فقالت له اقبال أغا بصوت خافت وهى تحاول أن تتمالك نفسها :

ــ أسرع يابنى ، أسرع ، فلعل والدك قد عاد

فقال الابن بصوت يغالبه النعاس :

ــ من ؟! ماذا تقولين ؟! قالها الابن بصوت يغالبه النعاس .

ــ والدك

ــ يالك من امرأة غريبة ياأمى ! وواصل الركض على درجات السلم متجها نحو الباب .

كان عمرجان ، والد أليشر محسوبا فى عداد المفقودين فى الحرب وكانت أخباره قد انقطعت منذ نيف وثلاثين عاما .

وكان أكثر ما تخشاه إقبال أغا فى هذا العالم هو تقبّل العزاء فيه .. اذ كان أهون عليها أن تعلق الآمال على عودة زوج غائب لا سبيل إلى الوصول إليه من أن يداهمها هذا الخبر المخيف .. كانت تؤمن بعودة زوجها .. فإذا سمعت طرقاً على الباب كان يدق لها قلبها وتتجمد نظراتها على الباب .

ولد فى الرابع والعشرين من سبتمبر عام ١٩٢٨ فى أسرة ريفية بسيطة وأنهى كلية اللغات الشرقية عام ١٩٥١ من جامعة طشقند . بدأ إنتاجه الفنى فى الظهور فى أوائل الخمسينات له العديد من القصص القصيرة منها « الطلاب » ١٩٥١ و « شمس فى الدماء » (١٩٦٣) و « الحرية » عام ١٩٧٢ وفيها يعالج المؤلف المشاكل الأخلاقية للمرأة المعاصرة فى جمهورية أوزبيكستان .. وفى مجال الرواية كتب « ثلاثة أحصنة » عام ١٩٥٨ والتى تدور أحداثها حول جيل الشباب من مثقفى أوزبكستان ثم كتب فى عام ١٩٦٦ رواية « العيون السوداء » حيث تجرى أحداثها بإحدى القرى الجبلية بآسيا الوسطى .

وقد صدرت له أعمال نقدية منها « تأملات » عام ١٩٧١ و « اللغة القومية والنثر الواقعى » عام ١٩٧٣

وإلى جانب ذلك له نشاط ملموس فى مجال الترجمة حيث يقوم بترجمة مؤلفات ليوتولستوى . وكونسطنطين فيدين وغيرهم من أعلام الأدب الروسى إلى اللغة الأوزبكستانية

وكان أليشر هو الآخر يؤمن أيام الطفولة بعودة أبيه وكان لا يكف أبدا عن انتظاره ، لكن هذا الايمان أخذ يتلاشى شيئا فشيئا بمرور الوقت ، وأصبح الآن لا يساوره شك فى أن والده قد استشهد فى الحرب . فإن كان والده حقا حياً فلماذا لا يعود إلى بيته ؟ . . إلى زوجته الحبيبة ؟ إلى أولاده الأعزاء ؟ ألا تهمه حياتهم لو كان حقا حيا يرزق فى مكان ما من هذا العالم ؟

أدرك الابن أن والده لن يعود أبدا وأخذ يعزى النفس بأنه قد استشهد استشهاد الأبطال فى ساحة القتال .

وحينما علم أليشر أن فى موسكو يوجد مكتب خاص مهمته البحث عن المفقودين فى الحرب ، أسرع فى إرسال خطاب أرفق به صورة فوتواغرفية لأبيه وصوراً لخطاباته الأخيرة التى كان قد أرسلها لزوجته من جبهة القتال ، ومنى النفس بأنه يعثروا عليه حياً أو ميتاً . . وجاءه الرد من موسكو يحمل آن جل مقاتلى الوحدة التى كان يعمل بها عمرجان رحيموف قد استشهدوا فى غرب أوكرانيا أثناء عمليات الدفاع عن ترنوبول ، ومن المرجح أن يكون عمرجان هو الآخر قد استشهد فى تلك المعركة وإن كانت لا توجد وثائق تؤكد هذا .

لعلهم لم يحتفظوا بالوثائق ! ولكن ألم يبق شاهد عيان واحد على قيد الحياة ؟! دفع هذا الخاطر أليشر إلى أن يبعث برسالة إلى مثقفى الأثر الطلائعيين للجنة العسكرية التابعة لإقليم ترتوبول فطلبوا منه فى إحدى الرسائل التى وصلت إليه ضرورة أن يسافر أحد أقرباء عمرجان إلى ترتوبول . ولم تستطع إقبال أغا ــ الأم ــ الذهاب بسبب توعك فى صحتها . فقد كان مرض السكر وارتفاع ضغط الدم يلازمانها فى هذه السن المتقدمة .

فما الحل ؟ من الضرورى أن يسافر أليشر . وبالفعل أبدى عزمه على الرحيل وقال : سأذهب أنا

ولكن أخته محفوظة قالت معترضة :

ــ كلا . . أنت لا تذكر أباك ، ففى ذلك العهد كنت حدثا صغيرا لا تعى شيئا ، أما أنا فأتذكره جيدا فسأسافر أنا . .

وأمضت محفوظة أسبوعا فى ترتوبول . . وفجأة دق باب البيت . وكان أول ما خطر لأليشر هو أن أخته قد عادت أدراجها . . فأصابه الاضطراب واتجه صوب الباب وأفلح بصعوبة فى فتح الشراعة فى الظلام .

ــ برقية لكم ! قالها ساعى البريد بصوته الأجش من وراء الباب . ففتح أليشر الباب ووقع بإستلامه البرقية ، وفى تلك الأثناء كانت إقبال أغا تهبط الدرج واضعة الطّرحة على رأسها .

وفى لهفة فتح أليشر البرقية « عثرت على والدى . سأطير من كييف على طائرة المساء .«إمضاء محفوظة » .

عثرت عليه ! واستدار نحو أمه متأثراً وعلى شفتيه ابتسامة حانية

ــ أختى ! (ولم يزد شيئا)

ــ ماذا كتبت ؟ عثرت على أبيك ؟

ــ عثرت عليه . (وخالط صوته القلق والارتباك . فكان قد رأى فى كلام أخته أنها قد عثرت على قبر أبى) .

ــ ياإلهى ! أين أمضى هذه الفترة الطويلة من مكان لآخر ؟ ولماذا لم يأت إلينا حتى الآن ؟

ليس هناك مدعاة للشك فى أن الأبناء كانوا متيقنين من استشهاد أبيهم ، ولكنهم لم يفصحوا للأم فى أى وقت من الأوقات عن ذلك ، فلتعش بالأمل المتعلقة به ما دام من المستحيل إقناعها بالحقيقة خاصة الآن بعد أن اقتنعت بعثورهم عليه حيا

ــ متى ستصل محفوظة يابنى ؟

ــ فى الثالثة صباحا (ونظر فى ساعته) ــ أى بعد أربعين دقيقة .

واستيقظت زوجة أليشر وارتدت ملابسها على عجل ثم خرجت إلى فناء البيت وأخذت مكانها فى السيارة إلى جانب زوجها وقاد أليشر السيارة بحذر من الجراج إلى الباب الخارجى ووقفت إقبال إنما تودع إبنها وزوجه وهما يتجهان إلى المطار . . ثم أخذت طريقها إلى الردهة التى كان أحفادهايعطون فى النوم فيها . ونظرت أقبال أغا إلى السماء الصافية تتلألأ فيها النجوم الساطعة والقمر يسبح وحيداً متهادياً .

ودخلت إقبال أغا الحجرة ولم تلبث أن توقفت واستغرقت فى التفكير ثم اتجهت مسرعة إلى الصندوق القديم ذى الأطواق الحديدية المودع فى ركن الحجرة فازاحت منه الأغطية وألقتها على الأرض وتناولت المفتاح من على الرف ودسته فى القفل وأدارته عدة مرات فانفتح الصندوق واحدث صريرا . . فرفعت إقبال الغطاء وفى التو فاحت من الصندوق رائحة القرنفل . . لقد كانت رائحة القرنفل تروق كثيرا لعمرجان ، لذا فإن إقبال كانت تملأ كل ملابسه التى كانت تحتفظ بها فى الصندوق بالقرنفل ، وكانت تحتفظ فيه أيضا بكل خطاباته التى كان يرسلها لها من جبهة القتال . كان كل شىء منظم ومرتب فى الصندوق . . حُلة زوجها الحريرية وقميصه الأوكرانى بياضته المزركشة وحذاؤه الطويل المصنوع من جلد الكروم . . وكم من مرة كتب عمرجان لزوجته من الجبهة « ليس من السهل تربية طفلينا . لم تبخلى بشىء عليهما وأوصيكى العناية بصحتهما » ، حتى لو احتاج الأمر إلى بيع ملابسى لشراء ما يلزمهم من الطعام . . ما زالت أمامنا الحياة وسوف نحصل على كل ما نريد فى المستقبل ، أما المهم فهو عنايتك بنفسك وبالأطفال » . وأثناء الحرب باعت اقبال كل ما تملك من ملابس ، كما تصرفت فى الحلى التى أهديت لها فى ليلة الزفاف ، ولكنها لم تفرط قط فى ملابس زوجها ، بل حافظت عليها واعتنت بها ، فلم يكن يساورها شك فى أنه سيعود من جديد وسيرتديها مرة أخرى . وكانت إقبال تخرج هذه الملابس من الصندوق مرة كل عام وتنشرها على الحبل فى فناء البيت لتهويتها

ثم تعيدها إليه من جديد وتضعها داخله بنظام وترتيب . وحين شب أليشر وبلغ مبلغ الرجال أصبحت ملابس أبيه لا تليق له لتخلفها عن الموضة الحديثة ، خاصة وأنه أصبح الآن مهندساً معمارياً ولا يصح له أن يرتدى حذاء أبيه الطويل . . ولكن لماذا لا يرتدى شباب اليوم مثل هذا الحذاء ؟ لقد كان عمرجان مدرساً ، ولكنه كان يداوم على ارتدائها وتنظيفها حتى تلمع ويخطف بريقها الأنظار .

لن يذهب سدىً حرص إقبال على ملابس زوجها والاحتفاظ بها فى الصندوق ــ فسيعود عمر جان ويرتدى حذاءه الطويل كما كان يفعل من قبل ، أما أن حذاءه هذا قد أصبح لا يتماشى مع موضة العصر فلن يغير شيئا من الأمر بالنسبة له .

ومن محتويات الصندوق أيضا الناى المصنوع من البوص النادر المطعّم بالفضة والمرصّع بفصوص الفيروز . . حقيقة أن عمر جان لم يكن موسيقاراً محترفا ، وإنما كان يحب الاستمتاع فى وقت فراغه بنغماته الغنائية العذبة . برغم أن إقبال لم تكن تعرف اسما لتلك المقطوعات الموسيقية التى كان يعزفها عمر ،



إلا أنها كانت تهوى الاستماع إليها وتهيم طربا بنغمات الناى الساحرة وفى تلك اللحظات أخذ يتردد فى أذنها ذلك اللحن المعهود الذى رسخ ونما فى أعماق فؤادها .

لقد أحيلت إقبال أغا إلى التقاعد وباتت لا تهتم إلا بتنشئة أحفادها وتربيتهم ، بيد أنها لا تزال تحتفظ فى قلبها بمشاعر وعواطف الشباب من النساء . كانت تتوق لا ستعادة تلك الأيام الجميلة أيام العشرين ربيعاً . . ولو للحظة واحدة فتعاود قضاء الوقت من جديد مع زوجها . ولن يتحقق هذا الحلم إلا بعودة عمر جان . .

أليس من المدهش أن نراه يدخل الآن البيت ؟ ألم تكتب محفوظة فى البرقية أنها « عثرت عليه » ؟ وهل تسمح محفوظة لنفسها أن نكتب هذا إن لم يكن قد حدث بالفعل ؟

وتوالت السنون الطوال التى صاحبها لهيب الأمل المتوهج فى قلب إقبال أغا وأخيرا أمسكت بالمكواة وشرعت فى كى ملابس زوجها .

وعند بزوغ الفجر هدر صوت سيارة أليشر (زابار وجتس) خارج الفناء فأسرعت إقبال بهبوط الدرج والاتجاه نحو الباب والتقت بإبنتها محفوظة فعانقتها وقبلتها ولكنها أحست حينئذ بالبلل يكلل وجناتها فدب فى قلبها شعور الحزن والكآبة .

وأدخل أليشر سيارته الجراج وأغلق عليها الباب واقترب منهما قائلا :

ــ لنذهب إلى الداخل لنتحدث فى الأمر .

لاحظت أقبال أغا أن أليشر قد انتابته حالة من الصمت والهدوء الغريب . . كانت محفوظة قد روت لأخيها حقيقة الأمر فى طريق العودة من المطار فذكرت له أنه بعد سقوط ترتوبول فى يد الأعداء مرة أخرى بعد تحريرها نجح عمر جان فى أن يتخذ من أحد المنازل حصنا له ولمن معه من زملائه المحاربين وأبدوا جميعا صلابة عنيفة فى المقاومة حتى استشهدوا عن آخرهم . ولم يكتف النازيون بهذا ، بل توجهوا بإحدى دباباتهم إلى المنزل فسووه بالأرض وحين تحقق النصر أخيرا وتم تحرير ترنوبول انتشلت رفات المحاربين من تحت الانقاض ودفنوا فى مقبرة الأخوة الشهداء . كان يعيش فى ذلك المنزل آنذاك طفل صغير بقى على قيد الحياة بمعجزة وكان يتذكر عمرجان جيدا لما سمع من حكاياته عن أوزبكستان . وهذا الصبى قد بلغ الآن الخامسة والأربعين من عمره ويعمل مدرسا بإحدى المدارس . وحين تسلم الباحثون فى ترتوبول خطاب أليشر اهتموا بالبحث عنه كشاهد عيان وبعد جهد جهيد تم لهم العثور عليه .

كانت محفوظة سمراء البشرة ، حلوة القسمات تشبه أباها إلى حد بعيد حتى أن ذلك المدرس حين رآها تذكر عمرجان فى التو . . وتذكر أيضا أن المحاربين كانوا ينادونه ب « عمر » فقط . روى لها المدرس كيف ناضل عمر جان نضال الأبطال

وكيف استشهد وكيف دفن فى مقبرة الأخوة الشهداء . . وأطلعها على أن أحداً لم يستطع التعرف على هويته فى ذلك الوقت ، مما حال دون ادراج اسمه على النصب التذكارى المرمرى مع باقى رفاقه .

كانت محفوظة تكفكف دموعها بين الفينة والفينة وهى تقص على أخيها قصة والدهما .

وحاول أليشر أن يهدأ من روعها :

ــ لا داعى للبكاء يامحفوظة ! وحاذرى أن تحكى لأمى ما حدث ، كم سيكون هذا مؤلما شديد الوقع على نفسها .

حين دلفت محفوظة إلى الحجرة فى رفقة أمها رأت الصندوق المفتوح وملابس أبيها ــ السروال والجاكت والقميص ــ أحست بالخطأ الجسيم الذى ارتكبته ، إذ كتبت فى البرقية أنها « عثرت على والدها » . ونظرت الأم إلى ابنتها باهتمام شديد وهى تنتظر بشغف أن تروى لها ما حدث ، فما كان من محفوظة إلا أن ارتمت بين أحضان أمها وأجهشت بالبكاء قائلة :

ــ ليمنحك الله القوة والجلد ياأمى !

وحينئذ انسلت إقبال من بين ذراعى محفوظة شاحبة الوجه وسألت ابنتها بنبرة حزينة :

ــ ماذا حدث ؟ ألم تجدى والدك ؟

ــ كان أبى بطلا شجاعا ياأماه . لقد حارب حتى الرمق الأخير من حياته وسيظل فى قلوبنا ما دمنا أحياء .

فاجهشت أقبال أغا فى البكاء (وهى تقول) :

ــ وأنتم . . هل فكرتم فى حالتى هذه ؟

وشعرت بغضةٍ فى حلقها ودوار يعصف برأسها وكادت تتهاوى على الأرض ، إلا أن محفوظة أفلحت بالإمساك بها وأراحتها على الأريكة .

ــ هدئى من روعك ياأماه . . وتمالكى أعصابك .

وأسرع أليشر فى تلك اللحظة إلى المطبخ وأحضر كوبا من الماء فقدمته لها محفوظة ، ثم أرقدتها فى الفراش . وأسرعت زوجة أليشر الطبيبة ــ بحقن حماتها لانقاذها من النوبة القلبية . لم تفق أقبال إثر هذه الصدمة إلا بعد أربعة أيام .

ــ وأنتى يامحفوظة ، ألم ترى ذلك الشخص الذى قام بدفن أبيك ؟

ــ لم أراه ياأماه .

وأدرك أليشر أن هناك ما تخفيه أمه من وراء هذا السؤال ، فهى ترفض الاقتناع بأن زوجها قد استشهد لقد عاد إليها الأمل فى أن زوجها الذى تنتظره منذ أكثر من ثلاثين عاما لا يزال حيا يرزق .

فقال أليشر فى نفسه « دعها تعتقد فيما تفكر فيه ، فإن ذلك سيهوّن عليها الحياه . . إنه الشعور العظيم الذى يشعر به أولئك الذين ضحوا بحياتهم ليحققوا لنا النصر والسعادة فى الحياة .



ــ من يعلم ياأماه ؟ ! . . لقد عاد كثير من هؤلاء الأبطال بعد استلام الإخطار بوفاتهم . . من يدرى لعل والدنا يعود هو الآخر .

فقالت الأم :

ــ ياإلهى . . كانت لى صديقة تقوم معى فى المصنع بحياكة الملابس للجنود لقد تسلمت ذات يوم نبأ استشهاد زوجها فانتابها الحزن وظلت تبكيه على الدوام وارتدت الملابس السوداء حداداً عليه . . لم يكن لديها أولاد ، ولكن يقال أن زوجها عاد إليها بعد سنوات طوال .

لم يتطرق أليشر أو محفوظة بعد هذا إلى الحديث عن استشهاد أبيها ولازمت إقبال الفراش أسبوعا كاملا دون حراك .

وذات مرة تناهى إلى السمع طرق على الباب الخارجى مرة أخرى فقامت إقبال فى هدوء لإيقاظ إبنها :

ــ أليشر ، أليشر ، إذهب وافتح الباب ، فلعل والدك قد عاد ! وتبين أن الطارق كان أحد الجيران ، فرجع أليشر وقال لأمه :

ــ إن زوجة أكبر تعانى آلام المخاض وقد جاء يطلب المساعدة لنقلها إلى مستشفى الولادة (ثم ألقى المعطف على كتفيه ونزل إلى الفناء مسرعاً) .

فتأوهت إقبال بحزن وقالت لولدها فى هدوء :

ــ أسرع فى توصيلها ياولدى :

وأدار أليشر محرك سيارته وسار بها نحو الشارع الذى لاح له مضيئا أكثر من ذى قبل وشعر بأن والده حيا فى قلبه ولكنه لن يأتى أبداً ليطرق الباب فى يوم من الأيام ◆



لويس عوض

حوار مع د . لويس عوض

عصام عبد الله

● د . لويس عوض واحد من مفكرينا وكتابنا الكبار الذين أثارت كتاباتهم الكثير من الجدل والنقاش فهو يمثل حلقة هامة من حلقات التواصل بين الأجيال الشابة وجيل النهضة فى الفكر المصرى المعاصر . . ذلك الجيل الذى ضم أحمد لطفى السيد وسلامة موسى وطه حسين وأحمد أمين والعقاد وعلى عبد الرازق ومحمد حسين هيكل وغيرهم من رجالاتنا العظام الذين أرسوا تقاليد ثقافة مصرية أصيلة ومعاصرة ، نقلت مصر من غياهب العصور الوسطى إلى مشارف العصر الحديث بما قدموه من أفكار وكتابات وممارسات على صعيد الواقع المعاش .

ورغم تجاوز « لويس عوض » السبعين من عمره فما يزال عطاؤه متجدداً وشاباً . . ولعل ما أثارته مجموعة كتبه ومقالاته فى السنوات الخمس الأخيرة ما يذكرنا بما كانت تثيره أفكار الرائد « طه حسين » فى العشرينات والثلاثينيات من هذا القرن ، حيث بقيت أفكار طه حسين بينما طوى النسيان من حاولوا طمسها من الرجعيين ودعاة التخلف .

وفى هذا الحوار الذى أجرته « القاهرة » مع د . لويس عوض . . حاولنا نقل بعض ما يثار فى الشارع المصرى الثقافى ، انطلاقا مما أثارته كتبه ومقالاته الأخيرة والتى ساهمت إلى حد كبير فيما أثير ويثار من جدل حاد وعاصف فى الواقع المصرى .

[القاهرة]

■ « العلمانية » ، « الدولة الدينية ، والدولة القومية » ، « الديمقراطية » « الاجتهاد » .. من الأمور التى ترددت كثيرا فى كتابكم الأخير « ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوربية » .. فماذا تريد أن تقوله خاصة فى هذه المرحلة الراهنة بكتابك الأخير ؟

● بالنسبة لكتابى الأخير « ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوربية » .. فقد ظهر فى مناسبة معينة كمجموعة من المقالات فى مجلة المصور ، وتمثلت هذه المناسبة فى الجدل الذى انتشر بين المثقفين بل وبين العامة حول قضية العلاقة بين الدين والدولة أو ما يسمى بالعلمانية والدولة الدينية .

وأنا شخصيا منحاز للدولة العلمانية التى تقوم على أساس فصل الدين عن الدولة واعتبار الدين مسألة ضمير شخصى ، وأن أمور البشر فى السياسة والاقتصاد وفى غير ذلك تنظمها قوانين من صنع البشر .. قوانين قابلة للتطور بحسب تطور المجتمع ، أما القوانين الإلهية فلأن لها صفة الدوام والثبات فأعتقد أنها تتعلق فقط بالمبادىء الدائمة الموجودة فى كل الديانات السماوية والتى تخاطب الضمير الانسانى وتساعد على تكوينه ، ولكن يصعب ترجمتها إلى قوانين ثابتة تحكم بها المجتمعات فى كل عصر من العصور . فهى مبادىء عامة يسترشد بها فى صياغة القوانين الوضعية بمعنى أن المبادىء ثابتة والقوانين متطورة .

أما بالنسبة لانتشار الدعوة لاقامة الدولة الدينية ، فى مصر ، فيحق للكاتب المسلم أن يشارك بالحديث عنها دونما حرج أما غير المسلم فلا أجد من حسن الذوق أن يتدخل فى هذا الموضوع ويناقش أسس العقيدة الاسلامية إلا من زاوية التاريخ الاسلامى ، فهوملك للجميع لكن فيما يخص العقيدة فهو من شأن أصحابها . وبالتالى فلكى أعبر عن موقفى العلمانى ، بدأت بالاستقالة من حزب « الوفد » عندما أقيم تحالف بينه وبين الجماعات الدينية فى الانتخابات الماضية عام ١٩٨٤ م هذا من جهة ، أما من الناحية النظرية فقد وجدت من الصالح أن أعرض على المثقفين المصريين قصة العلاقة بين الدين والدولة كما عرفها العالم المسيحى فى الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة الأوربية أو ما يسمى بالرنيسانس الذى هو بمثابة القاعدة الأساسية للحضارة الحديثة فى العالم الغربى ومن ثم فقد تتبعت فكرة ظهور التناقضات والصراعات فى مجالات مختلفة ... مثلاً فى مجال العلم .. كيف حدث أن الكنيسة بسبب محافظتها على التقاليد والعقائد الدينية ، وتقيدها بما جاء فى الكتاب المقدس من وصف للكون ولنظرية الخليقة فى سفر « التكوين » وغيره ، وتمسكها بالنظرية الأرسطوطاليسية فى بناء الكون .. جمدت علم الفلك ؛ فلقد وجدت من المناسب أن أعرض الصراعات التى كانت بين علماء الفلك منذ أيام [كوبرنيقوس] ثم [جوردا نوبرونو] ثم [جاليليو] فى وصف تكوين الكون وبين الكنيسة .

□ أنا شخصياً منحاز للدولة العلمانية التى تقوم على فصل الدين عن الدولة .

أيضا هناك قضية ظهور الدولة القومية ، لأن الدولة الدينية كانت شبيهة بدعوة الشيوعية .. فهى تؤمن بالإخاء البشرى والتقاء البشر حول مبدأ واحد .. فليكن الشيوعية أو الرأسمالية ، فهذه الدعوات المختلفة من ليبرالية وماركسية وغيرها هى فى نهاية الأمر تقوم على اعتبار أنه يجب أن ينشأ بين البشر جميعا إخاء على المبدأ وليس على أساس الحدود القومية ، وحتى فى حدود الليبرالية المقترنة أيضا بالدولة القومية ، تجد فيها ظاهرة غريبة جداً وهى أنه فى فترة النمو الديناميكى لليبرالية ظهرت فكرة وحدة الجنس البشرى كما كان الأمر فى عهد الثورة الفرنسية التى عمل مفكروها على تصدير فكرة الثورة إلى العالم أجمع ، فظهور نابليون والقاموس السياسى الذى استخدمه أبناء الثورة الفرنسية من أمثال [روبسبير] ، و [دانتون] وغيرهم كان الهدف منه ذلك فقد كانوا يعتبرون أن فى أنفسهم ضمير العالم ومن ثم اعتبروا أن حقوق الإنسان قابلة للتصدير وأنه يجب أن يؤمن بها جميع الناس .

أحمد عرابى



□ ظهور الدولة القومية منذ بدايات عصر النهضة ، كان من الأشياء المناقضة للدولة الثيوقراطية .

هذه الظاهرة نفسها تجدها فى ثورة سنة ١٩١٧ م عند الشيوعيين ، فهم يعتقدون بأن ليست هناك حوائل بين الانسان وأخيه الانسان فى أى بلد ، وإنما من الممكن أن تلتقى جميع الشعوب والأمم على فكرة الأممية أو الدولية أو العالمية .

فظهور الدولة القومية منذ بدايات عصر النهضة كان من الأشياء المناقضة للدولة « الثيوقراطية » ، لأن الدولة الثيوقراطية آنذاك كانت تقسم العالم إلى قسمين .. العالم المسيحى ككل متجانس ، والعالم الإسلامى ككل متجانس .. المسيحيون يودون أن ينشروا المسيحية فى العالم الإسلامى وغيره ، والمسلمون يفعلون نفس الشىء ؛ وبالتالى ففكرة الدولة الجامعة أو القائمة على أساس وحدة الدين هذه دخلت فى تناقض مع فكرة الدولة القومية التى أزالت الحدود بين الانسان والانسان واعتبرت أن الرابط بين الأفراد جميعا هو المواطنة وليست المبادىء الدينية . لذلك وجدت نفسى مدفوعا إلى كتابة هذا الكتاب لأبين أن الفكر الأوربى لم يتحرر إلا بعد أن خلع عن نفسه نير الوصاية الكنسية .

■ هل وجد شبيه عندنا بالمفكر المصلح الدينى « مارتن لوثر » الذى أحدث موقفا

فكريا جديدا داخل الفكر الغربي المسيحي ، ومنه كانت انطلاقة الغرب نحو الحداثة الفكرية ؟

● وجد شبيه بمارتن لوثر ولكن بمعنى مخفف . . فمثلاً رفاعة الطهطاوى تجده يهاجم الدراويش والناس الذين يعتقدون بأن الدين هو صوم وصلاة وعبادة فقط ، وهو يقول فى كتابه « مناهج الألباب » وغيره أن الدين أساسه العمل وليس مجرد الصوم والصلاة واجراء الطقوس ، وأن أولئك الذين يعتكفون كالدراويش فى الجبال (التكايا) ولا يفعلون شيئا فهم لم يفهموا الإسلام بعد.لأن ما يفعلونه ليس من الدين فى شىء . والذى يعادل هذا فى أوربا هى الرهبانية لأنها أرادت أن تحول كثيرا من الناس إلى رهبان حتى أنها وضعت نظاماً ثابتا بالتعاون مع النظام الإقطاعى لهذا الغرض . . فالإبن الأكبر فى الأسرة هو الذى يتولى الشؤون الإقتصادية والزراعية للأسرة ، والإبن الأوسط يشتغل بالجندية والإبن الأصغر يكون من نصيب الدير . . فكان هناك آنذاك نوع من العرف السائد وهو أن الأسرة لابد وأن تقدم قربانا للأديرة .

فجزء من ثورة الفكر فى الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة الأوربية كان الحملة المشددة التى قام بها كثير من المفكرين ليس فقط التابعين للمذهب البروتستانتى وإنما اتباع المذهب الإنسانى ، وتهكمهم على حياة العزلة والعقم التى يعيشها الرهبان . . فقد نادوا بدين العمل ، وهذا لم يتحقق فى يوم وليلة ولكنه استغرق سنوات بل وقرون .

ففكرة الإنسلاخ من الكنيسة الجامعة التى يقابلها فى بلادنا فكرة الخلافة ، حيث تجد أن التركى والمصرى والسورى والعراقى والأندونيسى والباكستانى ممكن أن يدينوا بالولاء لقوة روحية واحدة ، كانت الهم الشاغل لمفكرى عصر النهضة وحين تحقق لهم ما أرادوا ظهرت ديمقراطية الدين التى تجلت فى ترجمة الكتاب المقدس إلى أكثر من لغة بعد أن كانت اللغة اللاتينية واليونانية هى اللغة الرسمية للكتاب المقدس . . فمع عصر النهضة ترجم الكتاب إلى اللغات التى كانت تسمى فى ذلك الوقت باللهجات المنحطة وهى لهجات من اللغة اللاتينية وبالتالى أصبح لبسطاء الناس أن يقرأوا ويفهموا ما فى الكتاب ، وأن يشاركوا فى فهم الدين وتفسيره دون الاعتماد تماما على القسيس الذى جعل من نفسه وصيا على تعاليم الدين ، وفى كثير من الأحوال كان يسىء إما فهم وإما استخدام وضعى .

من جهة أخرى . . نشبت ثورة جديدة ضد حكومة الأساقفة . . والأساقفة فى العالم البروتستانتى يقابلون الكرادلة فى العالم الكاثوليكى . . لأن الانتقال من الوصاية المطلقة لرجال الدين إلى الديمقراطية فى الوصاية على الدين والإيمان بأن القواعد الشعبية ممكن أن تشارك فى فهم الدين وتفسيره لم يلق قبولاً من قبل الكنيسة ومن ثم ظهرت الثورات المختلفة . . فى انجلترا مثلا قامت الثورة البيلوريتانية وفى فرنسا كانت ثورة كالفن . . وكان القصد منها الإطاحة بحكم الكرادلة والأساقفة ومن ثم أصبح المواطن العادى له رأى فى الدين وهذا أيضا من التطورات التى أصابت الحياة الروحية فى أوربا بتصدع شديد فى تلك الفترة العصيبة المليئة بالتمزقات الفكرية والروحية والسياسية

■ قضية « الأصالة والمعاصرة » تعتبر العمود الفقرى لحركة النهضة الأوربية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . . ورغم أنها من صميم تلك الفترة الحرجة التى تناولتها فى كتابك إلا أنك لم تشر إليها من قريب أو من بعيد . . فما سبب ذلك ؟ خاصة وأنها من القضايا الهامة التى تشغلنا فى سبيل نهضتنا ؟

● للأسف فى بلادنا اتخذت قضية « الأصالة والمعاصرة » مسارات قائمة على التضليل لأنه ليست هناك ثمة تعارضات حقيقية بين الأصالة والمعاصرة ، فأى انسان معاصر لابد وأن يكون قد استوعب تراث بلاده والتراث الإنسانى كله . . فالإيطالى فى عصر النهضة الذى لم يطلع على تراث اليونان والرومان واكتفى فقط بالتراث الكنسى لا يمكن أبداً أن تقول عنه أنه يستطيع أن يقيم فكرا معاصرا . . فقد كان لابد من التماس المعاصرة فى تلك الفترة ، العودة إلى الفكرة القومية التى تمجدها الحضارة الوثنية ما قبل الحضارة المسيحية ، ومنها تجد هؤلاء الكتاب من أمثال [دانتى] و [مكيافيللى] فعلى الرغم من صلتهما الحميمة بالدين المسيحى إلا أنهما قد ثارا على فكرة الكنيسة الجامعة واضطهاد الحضارة الوثنية والذى أريد أن أقوله أن مشكلة الأصالة والمعاصرة عندنا للأسف الشديد يستخدمها السلفيون للتعتيم والاضطهاد الجديد .

ليس ثمة تعارضات حقيقية بين قضية الأصالة والمعاصرة .

إقفال باب الاجتهاد هو الكارثة الحقيقية .

■ كيف ؟

● باتهام أصحاب الجديد بأنهم ناقصين فى الأصالة . . وهذا غير صحيح لأننا اذا تناولنا مفكرا مثل [طه حسين] هل هناك من ينكر أن طه حسين كان عالماً من أكبر العلماء فى التراث العربى ، والتراث الإسلامى ؟ . . فقد كتب مؤلفات كثيرة فى صميم السير مثل « على هامش السيرة » ، « على وبنوه » ، « الشيخان » وغيرها الكثير .

فطه حسين سواء فى التاريخ الاسلامى أو فى الأدب العربى ليس هناك من يستطيع أن يطعن فى معرفته إلا السلفيون الذين يتهمونه بسبب ثورته الفكرية ورغبته فى تجديد الفكر العربى بأنه مفسد ، نفس هذا الكلام قيل عن رفاعة الطهطاوى وغيره وما زال يقال ، الآن على تلامذته وهو شىء ليس جديداً وهذه التهم مسددة إلىّ أنا شخصيا ولذلك لا أحزن كثيرا لأنه إذا كان آباءنا الفكريون اتهموا هذه التهمة فنحن لم نقدم للفكر العربى ما قدمه الطهطاوى أو طه حسين اللذان كان يعملان فى ظروف أصعب .

■ لمَ لم يستمر هذا التيار الجديد الذى أحدث فى الثقافة المصرية ما يسمى بالحداثة الفكرية والأدبية والفنية ؟

● هو استمر إلى ثورة يوليو ثم بدأ يخبو رويدا رويدا . . لأن المشكلة الحقيقية للثورة أنها كانت مكونة من أجنحة مختلفة ، فكانت فيها أجنحة سلفية ، وأجنحة تقدمية؛ وانشغلت الثورة بالصراع بين يمينها ويسارها حتى فترة الهزيمة . . ومن وقت لآخر كان اليمين داخل الثورة نفسها يريد أن يسيطر عليها ، وهذه المحاولات لم تهزم إلا بعد الميثاق . . ويمكن الميثاق بلور إلى حد ما انتصار الجانب الوضعى أو الجانب الإنسانى والاشتراكى فى الثورة . . وقد نتج

عن هذا أن الرجعية العالمية والمحلية تحالفتا على مصر وحطموا الزعيم الراحل/جمال عبد الناصر ومن ثم أصبح اليمين المصرى صوته أكثر جهارة مما كان . . وهو الآن له حضور فى الشارع المصرى لدرجة أن الدولة تمالقه أحيانا . . وأنا لا أقول أن الدولة تنتمى إلى اليمين حقيقة لأنها لا تزال إلى الآن دولة علمانية وإنما ليس هناك أيضا شك فى أن هناك عملية تراجع فى العناصر التقدمية فى مصر إزاء اليمين المنظم . . .

■ بماذا تفسر ذلك ؟ ولِمَ ؟

● طبعا ضيق الحالة الاقتصادية والهزيمة العسكرية كلها عوامل ساعدت على ذلك . . وأبسط شيء استغلته الرجعية أنها أوهمت الرجل العادى أن هزيمة سنة ١٩٦٧ م كانت عقابا الهيا عن بعدنا عن طريق الله ، وهناك كثير من البسطاء الذين اقتنعوا بهذه الفكرة . . ولكن على كل حال فأنا أعتقد أن المسألة لم تنته بعد لأنى مؤمن بأن الشعب المصرى شعب أساسه علمانى وهو علمانى لأن تكوينه برجماتى ، فهو قليل الصبر على التصرف والنظريات حتى أن الجماعات الصوفية عندنا أشبه ما تكون بتجمعات اجتماعية واقتصادية وليست دينية فحسب .

■ فى كتابك « ثقافتنا فى مفترق الطرق » أعلنت صراحة أن حصيلة ما قدمه الفكر العربى خلال ما ئتى سنة لا يتجاوز خمسين كتاباً ـ مع التجاوز ـ أما إذا كان موضوعيا فعشرة كتب فقط

■ بماذا تفسر ذلك ؟

● أقول لك صراحة . . كل ما نبدأ حركة نهضة تصاب البلد بانهيار سياسى يعقبه استيلاء الرجعية على مقاليد الحكم والفكر وبالتالى الدين وكل شيء . . فيقفل باب الاجتهاد وتتم عملية عودة للعصور الوسطى كما حدث بعد سقوط محمد على مثلاً . . بعد معاهدة لندن سنة ١٨٤٠م ومجيء عباس الأول . . فقد اقتلع عباس الأول النهضة من جذورها وشن حربا صليبية على مدرسة محمد على الفكرية وعلى مدرسة الألسن وعلى رفاعة الطهطاوى وتلاميذه الذين شتتهم ونفاهم إلى السودان ثم كانت الطامة الكبرى بإغلاقه للوقائع المصرية ، فقد كان عدوا لدوداً للثقافة والتعليم .

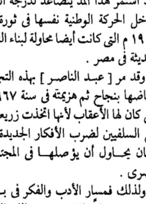
بعد هذا جاء الخديو اسماعيل وهو يمثل انفراجه فى الفكر المصرى وانفتاح فى السياسة المصرية ولكن أيضا تجمعت الدول الاستعمارية عليه وعملت على إجهاض



الحركة الوطنية الاستقلالية بضرب حركة [عرابى] . . كل هذا انتهى بأن مصر عكفت على نفسها وبدأت تتراجع إلى العصور الوسطى منذ أيام الخديو توفيق ، وقد استمر هذا المد يتصاعد لدرجة أنه بدأ بداخل الحركة الوطنية نفسها فى ثورة سنة ١٩١٩ م التى كانت أيضا محاولة لبناء النهضة الحديثة فى مصر .

وقد مر [عبد الناصر] بهذه التجربة وخاضها بنجاح ثم هزيمته فى سنة ١٩٦٧ م التى كان لها الأعقاب لأنها اتخذت زريعة من قبل السلفيين لضرب الأفكار الجديدة التى كان يحاول أن يؤصلها فى المجتمع المصرى .

ولذلك فمسار الأدب والفكر فى بلادنا متعثر . . فمثلاً إذا فتشت عن ذلك الرجل الذى يسمى نفسه تلميذ [محمد عبده] وهو (رشيد رضا) تجد أن الأستاذ كان مستنيراً جداً ، ورشيد رضا كان مائة عام متخلف عنه ، وللأسف هذه الأشياء لم يتكلم عنها أحد ولكن كل ما يقال أن رشيد رضا هو التلميذ المخلص للإمام محمد عبده !



محمد عبده

■ هل تقصد بحاجة المجتمع المصرى إلى « الإمام المجتهد » كما كان الشافعى وفخر الدين الرازى والطبرى هل نحن اليوم فى حاجة إلى أن نبدع مفهوما جديدا لما كان يسمى « الإمام المجتهد » ؟

● اقفال باب الاجتهاد هو الكارثة الحقيقية . . لأن هناك ما زالت عقليات ذات نفوذ تعتقد أنه لا يجوز إعادة فتح باب الاجتهاد بعد الأئمة الأربعة وهم أبو حنيفة والشافعى وابن مالك وابن حنبل ، فقد قفل باب الاجتهاد منذ العصر الإسلامى الأول فمكثنا أكثر من ألف عام بلا محاولات إلى أن دخلنا فى علاقات مباشرة مع أوربا وجاء عصر [حسن العطار] و [الخشاب] و [الطهطاوى] ومنذ ذلك الحين بدأنا صفحة جديدة ، وكانت تلك الفترة هى فترة تصدع العصور الوسطى فى بلادنا . . لكن ماذا حدث ؟ يكفى للإجابة على هذا السؤال أن اعطيك مثلاً واحداً . . أنت أمامك ظاهرة وهى « تحرير المرأة » منذ مائة عام وهى الثورة التى تبناها [قاسم أمين] وآخرون . . انظر الآن بعد مائة عام وقارن وأنت تعرف .

■ يلاحظ أن نهضتنا الحديثة قد خلت من الفكر اليوتوبى أو من التصورات اليوتوبية التى تخطط تخطيطا شاملاً متكاملاً لإقامة مجتمع فاضل فى مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية . . فما تفسيرك لذلك ؟

● الفكر اليوتوبى له منبعان . . إما رؤية الجنة فى الأديان وهى نوع من المدنية الفاضلة التى تقوم على اساس دينى يضع مكان الجنة فى المستقبل البعيد بعد زوال البشرية ؛ وإما الفكرة الأفلاطونية كما ظهرت مؤلفه « الجمهورية » وربما لها بدايات عند[أخنتاتون]حين حاول بناء مدينته الفاضلة [أختياتون] على الأرض لا فى السماء . . ولكى تتحقق هذه الفكرة اليوتوبية لابد وأن تكون الثورة الفكرية كبيرة جدا لدرجة أنها تعطى للناس الأمل فى بناء المدينة الفاضلة على الأرض . وللأسف الشديد نحن لم نصل بعد إلى هذه المرحلة . . لأنه طالما أن نقطة البداية هى الإعتراف بإقفال باب الاجتهاد . . لا تأمل فى شيء ! أو ما كان [طه حسين] يسميه « بحق الخطأ » وهو أن تترك الناس تفكر وتتحدث حتى ولو أخطأوا . . ويجب أن يكون للمجتمع صبر كاف يسمح للناس بالفكر والقول حتى ولو جنحوا ◆

قصة

حديث الضد

محمود حنفى

حدث رجل من زماننا ، صاحب علم وتجربة ، فقال : الحمد الله الذى لا يحمد على مكروه سواه ، وبعد . . . فذات ليلة ظلماء ، بينما كنت مكدودا ومؤرقا بهموم العيش ، اذ بعفريت من الجن يتمثل لى ، فيحدثنى حديثا شجيا ، فيتسلط على عقلى ويأسر فؤادى . . . فما كدت انتهى من سماعه حتى عمر قلبى بالراحة وارتوت نفسى من القناعة وهانت على كل الرغائب التى أرقتنى . . . فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر ، وهذا هو ما حدثنى به العفريت . .

قال العفريت :

جئتك بنبأ يقين ، عن رجل أرق مثلك ، فأشتهى الموت ، فمازلت أهديه وأرعاه حتى أهتدى ونما فهمه ، وكان يوم نمو فهمه موافقا ليوم خلاص من أذى كبر واستفحل . . .

وأما من احداثك عنه فهو رجل وهبه الله ذكاء وحدة بديهة ، فأراد أن يستثمر ما وهبه الله فى ترقية عقول الناس ، فاستهزأ به الناس . كان يحاضر بالجامعة المصرية فى مادتى الفلسفة وعلم الجمال ، ابان عصر صارت فيه الجامعة سوقا للبيع والشراء . وقد لاقى عناء وعنتا من المتسلطين على العلم والعلماء ، دفعه إلى أن يقف ذات صباح كثيف الغيوم شديد الريح وسط قاعة مؤتمر من المؤتمرات ويصبح فى حضور جمع محتشد قائلا :

ـ اسمعوا . . من المعروف أن الله قد خلق البشر على درجات متفاوتة من المواهب والقدرات ، وقد شاءت رحمته التى وسعت كل شىء حتى البهائم من أمثالكم ، أن يكون لكل مخلوق من مخلوقاته ـ بالرغم من ذلك التفاوت ـ موقع على هذه الأرض وعمل يفيد به نفسه ويفيد الحياة تبعا لما تهيئه له مواهبه وقدراته . غير أن هذه الصيغة الالهية الحكيمة والرحيمة فى آن معا تتعرض لكثير من الخلل فى زمانكم هذا وبفعل ايديكم المتواطئة . . فلقد استولى المهرج والقواد على وظيفة الفنان ، وازاح الدجالون الفكرين عن مواقعهم ، وزاحم باعة المانيفاتورة وتجار الخردوات أساتذة الجامعة ثم اغتصبوا منصة العلم فى غفلة منهم . فأبشروا ياسدنة عصر الانحطاط : هذا زمان الهول الأعظم ، وعما قريب تذوقون عذاب السعير ، ومن أفعالكم سلط عليكم . . .

هاجت القاعة وماجت ، وشاع فيها طنين حتى صارت مثل مستنقع تغطيه حشود من البعوض . ثم خرج اللغط إلى الأروقة واتسع ، فأعفى محاضر الفلسفة وعلم الجمال من جدول محاضراته ، وأحيل إلى التحقيق . وأمام المحقق كان كيل الأذى والتشهير به قد طفح ، فلم يجد مفرا من أن يواجه المحقق قائلا :

ـ احترم آدميتك ياسيدى أن كنت حريصا عليها ، وأرفع استقالتك على الفور من عملك هذا ، فلقد استخدموك أداة وستارا يدارون بها صفقاتهم الرخيصة ومؤامرتهم التى تستهدف العقول . . .

وحينئذ كان حملهم قد بلغ بهم أقصى ما يطيقون ، فشطبوا اسمه من قائمة هيئة التدريس بالجامعة ، ونقلوه ـ بسعى ممن يسمون أهل المعروف ـ إلى وظيفة اشرافية بمتحف مهجور لا يرتاده أحد . .

ابان تلك الأحداث الجسام ، كان محاضر الفلسفة قد أتم الأربعين من عمره ، وانجز من الكتب أربعة ، دون أن يهتم بقراءة تلك الكتب أحد ، أو لعل البعض ـ لا ضطرار ما ـ قرأها ولم يسعفه فهمه . ومع تردى الأوضاع الثقافية وافتقاره إلى أساليب الزلفى النفاق ، بقى محاضر الفلسفة وعلم الجمال مجهولا ومنكرا حتى يومنا هذا . .

٢

قال العفريت :

وكان متزوجا فطلقته زوجته . وقبل أن تطلقه كانت قد صاحت فى وجهه قائلة :

ـ أنت شخص مخرب ولا يرجى منك خير . لماذا لا تعيش كما يعيش كل الناس . . . ؟ هذا البيت كان قائما ومستمرا بسببى أنا . كافحت وشقيت لأعوض الخسائر التى الحقتها أحلامك الخرقاء بنا . وأنا جامعية وأجيد لغتين ، وأشغل وظيفة براتب عال بشركة أجنبية محترمة ، وعندى سيارة وقطعة أرض أمتلكها . . . فما حاجتى اليك وأنت على ما أنت عليه من الحماقة والسفه ؟؟

وزوجته هذه ، ظلت منذ زواجه بها ، بؤرة أسى تنز اخفاقا وحسرة . . . فأول ما تعرف بها تعلقت برقبته وقالت : أنت عبقرى وأنا المكافأة التى أعدتها الدنيا لك . كانت شابة غضة لا تزال ، وكانت تحلم ، وهو من الأساس بدوره كان حالما ، فرآها يومذاك أجمل من على الأرض من النساء قاطبة . رآها ـ حسبما قال يومها ـ نسمة محملة بالعذوبة والنشوة ، ونغمة تبحر به إلى العوالم السحرية التى كانت تختبىء خلف آفاق عينيها ، وظيفا بللوريا مخضرا ومترعا بخمر الحيوية والمرح . كان حالما وكانت تحلم ، وكل منهما كان يحلم على طريقته . والحلم فى هذا العالم المعقد جرثومة مراوغة يبتلى بها الشباب على وجه أخص ، ثم يبرأ أكثرهم منها مع الأيام وفى الغالب الأعم . ولقد كان معلم الفلسفة وعلم الجمال حالما بالقيم النادرة كالحق والخير والجمال ، أما زوجته فقد حلمت حلمها على النحو الذى ارتأته : عبقرية ومكافأة ، بضاعة وثمن ، بيع وشراء . . هى الثمن وعبقريته البضاعة ، والبضاعة ـ حسب قوانين السوق السائدة ـ لابد أن تلبى حاجة ـ ضرورية أو مستحدثة ـ أما حاجتها فقد كانت النجاح حسب مفاهيمها : منصب . وكسب دائم ، وثروة ، وشهرة ذائعة . . وهكذا اصطدما عند مفترق الطرق . وعندما تصطدما كان لابد لواحد منهما أن يتراجع ، وكانت هى قد طلبت منه أن يعلن تراجعه تحديدا فى شكل قبول وظيفة رشحه لها بعض معارفها باحدى السفارات الأجنبية . . غير أنه رفضها قائلا لها : إياك أن تظنى أنك قادرة على بيعى فى سوق الرقيق الذى بعت نفسك فيه من قبل . عندئذ هاجت مثل حيوان مجروح وصاحت فى وجهه بما صاحت به واختتمت صياحها قائلة :

ـ أنت مجنون بالتأكيد وراكبك عفريت . .

ثم أصرت على الطلاق حتى حصلت عليه . .

وبمقتضى الطلاق ، غادر هو البيت الذى لم يكن يملك فيه شيئا غير كتبه . وعاد إلى الاقامة مع أمه المريضة فى بيتها الفقير . .

٣

قال العفريت :

المكان الذى نقل اليه ، تحول فيها بعد ، بالتدرج ، إلى زنزانة انفرادية يضج بها وان تعود عليها : بيت من طابقين ، شبه مهدم وآيل للسقوط عاجلا أم آجلا . حجرات الأرضية وكر للجرذان ، وتعشش العناكب فى حناياها بطمأنينة ودأب . والصور مكدسة داخل تلك الحجرات متراصة إلى جوار بعضها بلا عناية ، تنتظر الفناء . ويحيط بالبيت فناء قفر تطل منه مسحة من جمال ولى وانقضى : شجرة جف عودها وشجرة تكسرت فروعها ، وجذع شجرة مخوخ متشبث بجذوره يذكر بالماضى التليد ، ورقعة من الأرض عليها اخضرار كالح غير مستقر ، مثل صفحة وجه مجدور . وعلى البوابة الخارجية لوحة من النحاس صدئه ، من يقرأها يخبر أن البيت متحف . .

البيت كان أيام مجده الأول قصرا منفيا بناه خواجة من ايطاليا ، ثم باعه لسيدة من سبط الشركس الذين ابتعلتهم مصر دون أن تقسو عليهم ، فبقوا رغم كل التيارات التى هبت وعصفت ، سراة وسادة ، بنظرهم وبنظر الآخرين . وزوجت السيدة النصف نصف ابنتها الوحيدة الى شاب مصرى يعشق الفن ثم ماتت ، وآل البيت إلى البنت وزوجها الذى ملأه بصور كان يرسمها ، ثم ماتت البنت ومن بعدها زوجها الفنان بعد أن أكمل فى صمت جليل رسالته ، وحينئذ تدخلت الدولة وندبت أساطين جهالها حارسا على البيت الذى قررت تسميته بالمتحف منسوبا إلى اسم الفنان الذى عاش فيه ومات ، وأدى الحارس الأمين مهمته المكلف بها على أكمل وجه ، فوزع الأثاث الثمين على أهل السلطة والنفوذ تقربا وزلفى ، وسرب القطع الفنية الغالية الى من تفننوا فى النفاق والاستجداء وتقديم الخدمات ، وشغل أمكنة ذلك كله بأكداس من الورق والأضابير ، ثم توكل على الشيطان وخرج إلى الاستيداع . وجاء من بعده جاهل جديد ، مولع بالتأنق ومستحدثات العصر ، فحطم الحوائط وأفسد زخارفها ، ودس فيها أجهزة تكييف الهواء ، وغطى الأرضيات بالبلاستيك الذى سرعان ما تشقق ، وأقام عليها دواليب ومكاتب من الصاج المدهون لم تلبث أن استسلمت للصدأ ، ثم جمع صور الفنان الراحل داخل غرفة واحدة أحكم اغلاقها بالضبة والمفتاح ، وسلمها عهدة لأحد مرؤوسية . وفى عهده تلفت المرافق : الماء والكهرباء ووسائل النظافة والصيانة ، ونشعت جدران البيت بالماء ، وتساقطت الأسقف ، وكسر زجاج النوافذ المعشق الجميل ، بينما تراكمت أكداس جديدة من الورق والأضابير . وأخيرا ، وكمكافأة له على ما تقدم ، رقى إلى وظيفة أعلى بديوان عام الوزارة ، ليخلفه محاضر فلسفة فى الأربعين مطرود من الجامعة وفاقد للغة الاتصال السائدة بين الناس . . .

٤

قال العفريت :

هكذا أتى الحين الذى اعتاد فيه محاضر الفلسفة وعلم الجمال أن يخرج من بيت أمه الفقيرة المريضة ، محملا بدعواتها النابعة من حسرتها عليه مع كل صباح ، ثم يتوجه إلى البيت شبه المهدم المسمى بالمتحف ، فيجلس داخل حجرة مغلقة ، لا يمارس عملا ، الا إذا اعتبر التوقيع على أوراق تافهة القيمة تافهة المعنى عملا . .

وفى كل صباح يفتح باب الحجرة ثم يعود فيغلق . ويزحف نحوه عم مرسى ساعى المتحف ، حاملا فوق ظهره أثقال خمسين قرنا من الفقر والمرض والقهر ، وحاملا فوق كفه فنجان القهوة السادة المرة ، يضعه أمامه باحترام جم ويبتسم . وتستفزه المعانى المبهمة المنبعثة من ابتسامة عم مرسى الوديعة المهذبة ، فيخاطبه بهدوء أمرا :

ـ أقعد ياعم مرسى . .

فيرد الرجل خافض الرأس بخجل أصيل :

ـ العفو يادكتور . .

فيكرر الأمر بنفس الهدوء مقاوما شيئا من الضيق :

ـ اقعد ياعم مرسى قلت لك . .

ويعاود عم مرسى الخجل والاعتذار :

ـ العفو يادكتور . عيب . لا يجوز . .

فيفقد حلمه ويغلبه ضيقه ويعلو صوته :

ـ ابن كلب من قال لك عيب ولا يجوز . . اقعد ياعم مرسى ولا توجع قلبى . .

ويجلس عم مرسى ببطء وهيبة ، ويروح هو يحدق فى وجهه برهة يقول بعدها :

ـ عم مرسى . . لماذا تخاف منى ، ماذا قالوا لك عنى . . ؟

فيجيب عم مرسى سريعا :

ـ يادكتور العفو ، لا سمح الله ، واسمك اذا جاء على لسان أحد اقطعه . .

وتنشأ ألفة بينه وبين عم مرسى منذ ذلك الحين . ويحكى له عم مرسى

ـ بناء على استفساراته ـ الكثير عن ظروف معيشته . . .

ـ عندى يادكتور خمسة أولاد ، نحمد الله على عطاياه . . اثنان بالجامعة وثلاثة بالثانوى والاعدادى . الستر من عند الله ، وربنا لا ينسى أحدا . . والحياة صعبة حقا يادكتور ولكن الله لا يتخلى أبدا عن عباده . . أهدانى كنزا والله . . زوجة صالحة تقوم من الفجر لتقضى حاجاتنا جميعا ، وتخرج مبكرة إلى السوق وتعود لتغسل وتطبخ ، حتى ملابسنا تحيكها بيدها . كنز والله يادكتور . . أول كل شهر أسلمها الراتب فتصرف طوال الشهر ولا تجعلنا نحتاج إلى شىء ، وتعمل جمعيات للطوارىء ولمصاريف العيال . . والستر والتوفيق من عند الله والحمد والشكر له . .

٥

قال العفريت :

وما أن يخرج عم مرسى ويغلق الباب وراءه منصرفا إلى عمله ، حتى تستحيل الحجرة إلى زنزانة انفرادية تعبث فيها الأشباح ، فيغرق محاضر الفلسفة شيئا فشيئا فى دوامات محيط من الشجن . وتلوح له مطلقته فى غلالة تكشف مفاتنها وبابتسامة كلها دعوة ، فيدنو منها ولكنها تصده قائلة : اسمع الكلام أولا . . ضيعت فرصة أبهة الجامعة ومكاسب تجارة الكتب والمذكرات ، فلا أقل من قبول الوظيفة التى يسيل لعاب الآخرين عند سماع مبلغ راتبها . واذ ذاك يكون حسنها قد تحول إلى قبح ، فيراها عجوزا شمطاء دميمة مثل ساحرات الأساطير ، تنطق بصوت أقرب الى الفحيح . .

يمتعض ، ويشيح بوجهه عنها . ولا يلبث الفنان الراحل صاحب البيت المهدد بالاندثار أن يطل عليه ، هاشا فى وجهه وباشا . ويقترب منه ، ويربت على كتفه بمودة ورحمة ، ثم يسمعه وهو يخاطبه بحكمة قائلا : يا أخى لا تبتئس ، تلك دنيانا الفانية ولا كرامة لنبى فى وطنه . أفلا ترى . . ؟ عمر من الحزن والفرح ، من الشقاء والبهجة ، من التعب والراحة ، من الأرق والأحلام . عمر من البحث الدؤوب ومصارعة الألوان والظلال والخطوط والمساحات وارتياد الأفاق المجهولة ومواجهة المخاطر المثيرة للفزع والرهبة ، ثم اكتشاف الكنوز الخبيئة التى لم يكتشفها من قبلك أحد . عمر ياصديقى ، عمر بأكمله . معادل فى جوهره لعمر الخليقة على الأرض ، ومواز تماما للمعنى الشمولى الذى ابتدعه الله وهو يخلق الخلق ويسويه ويعدله . ثم يأتى فى النهاية من يكوم كل ذلك فى غرفة مغلقة بزعم الخوف عليه وصيانته . لا تتعجب ولا تستنكر . . اهمال غباء ، سوء فهم ، مؤامرة مبيتة . . ما جدوى كل هذا الشجن . . ؟ أنجز عملك واترك بصمتك على جسم الوجود وامضى . لا أحد سوف يشكرك ولا يجب أن تتوقع الشكر من أحد ، ثمة حكمة خافية وتدبير محكم وأسرار لا نعرف لها مدى ولا منتهى . اعمل فقط واياك أن تتوقف عن العمل ، واختر عملك بنفسك ولا تتنازل أو ترضى ببديل يشوهك ويمسخك ولو وقف العالم كله فى وجهك وضدك . فعملك ياصديقى هو القيمة الحقيقية الوحيدة التى ستبقى منك ولك ، وهو الينبوع الذى أبدا لن يتوقف عن دفق الانشراح والعلو والصمود أمام كل الأسئلة الممتنعة المستعصية . .

وتكاد الزنزانة الانفرادية تنطبق عليه بجدرانها الأربعة وسقفها . . العمل . . كيف العمل ؟؟ بعد أكثر من خمسة عشرة عاما من الأحلام المشروعة والانكباب على الكتب والدأب الحاد وتحدى الفجاجة والخطأ ، ينقطع الخيط ويتوقف الجدل . يقف على مشارف ومفترق طرق مهددا بالعجز :

ماتت الحروف فوق صحارى الكلمات ، وأربعة كتب أذاقته مر الليالى والسهاد المورث للعصاب ، فمن قرأها . . ؟ لم يقرأها أحد ، والذى اضطر إلى قراءتها لم يفهم منها شيئا ولم يبغ أن يفهم ، ثم تحولت فيها بعد إلى إداه لضربه واهانته وادانته : افعل شيئا تافها وعش كما يعيش الناس ، فكر فى أكل عيشك وبيتك ، مطالب الحياة زادت وزوجتك أشطر منك ، أنت باق محلك سر بينما الآخرون يجرون ويقفزون ويخطفون ، ونحن نعيش على الأرض لا فى السماء . .

العمل . . كيف العمل ؟؟ ومرة جلس داخل هذه الزنزانة الانفرادية الموحشة وفكر ، ثم سود أوراقا وأوراقا خاطب فيها المسئولين عن أهمية ووجوب الالتفاف إلى البيت القديم وتحسينه وتطويره لتقديم خدمة ثقافية لمن يحتاجها . وسافرت الأوراق ورجعت ، ثم سافرت ورجعت ، وفى كل رجعة تأشيرة عليا متكررة تقول : الدولة عازمة على هدم المبنى وانشاء آخر حديث مجهز بكل الوسائل العصرية ، ويوقف النظر فى كافة الاقتراحات الى بعد تنفيذ المشروع المدرج بخطط الدولة . .

٦

قال العفريت :

ومع كل غروب كان يغادر بيت أمه ، حاملا معه زنزانته الانفرادية ، وحيدا بلا رفيق غير الشجن والضجر ، مستجيرا بالطرقات والأرصفة ، ومستسلما للتجوال بلا هدف . ويسلمه التخبط فى كل مرة إلى مكان بعينه : مقهى شعبى يشغل مساحة من الأرض واسعة ، ويطل على ميدان نصف فسيح من زاوية لا ينازعه فيها منازع ، ويتيح للرؤية المكدودة أن تثقب البنايات والحجب منطلقة إلى الآفاق النائية . اكتشفه بمحض مصادفة ذات غروب ، ومن قبل كان يمر به ذهابا وايابا فلا يلتفت ، ويتجاوزه مرارا دون أن يخطر له ــ مجرد خاطر عابر ــ أن سوف يأتى يقع فيه أسير سحره ، فينجذب اليه ساعيا أثر تجواله المتخبط المضطرب ، وينزوى فوق أحد مقاعده المتهالكة فى ركن قصى عند مدخله ، مسندا رأسه إلى كفه ومرتكزا بكوعه على حافة مائدة خشبية صغيرة أكل السوس أجزاء من قوائمها ، مستغرقا ــ باستمتاع غير عادى ــ فى تيار شجنه الذى تساعد على تدفقه فسحة الميدان ، وعزلة الجلسة بالركن القصى تحت عباءة المساء الداكنة التى تخترقها الأضواء ومصابيح السيارات الجارية . ولقد تحول هذا بالتدريج ــ وبصورة تنذر بالمرض المستحكم ــ الى شكل من أشكال الادمان الذى لا تسهل مقاومته . . .

كان المقهى مع دخول الليل يتحول الى سيرك خاص : شيوخ من قبيلة الموظفين المتقاعدين يلعبون الطاولة والدومينو ، ويتشاتمون بألفاظ سباب مكررة ، ويتنادون بنداءات استظراف ساذجة ، أو يتجادلون حول موضوع من موضوعات السياسية بآراء فجة وادعاءات عنترية وتنبوءات لا تخلو من اندفاع ومن طرافة معا . وتفترش مدخل المقهى العريض ــ بحذاء جلسته ــ جماعات متراصة من شباب لا يعرف كيف ــ وربما لماذا أيضا ــ يستثمر وقت فراغه ، ان لم يكن وقته كله فراغا ، يتصايحون فيما بينهم ، أو يحملقون فى الذاهبات والراجعات من الفتيات والسيدات الناضجات ، وهم يحلمون أحلام متعة مستحيلة ، وجميعهم اما موظفون أو مدرسون أو محاسبون أو ضباط بالاحتياط فى ملابس مدنية . وبين أولئك وهؤلاء ، متعطلون بلا مهنة ، وسماسرة شقق مفروشة ، وتجار عملات أجنبية مهربة . .

الطيور على أشكالها تقع ، والغالب الأعم ضحايا يستمرئون التنكيل بأرواحهم وعقولهم . . هكذا كان محاضر الفلسفة المطرود من الجامعة يردد مرارا فيما بينه وبين نفسه خلال جلساته المنزوية بالركن القصى من مدخل تلك المقهى . غير أنه ــ ولأكثر من مرة ــ كان ينتفض منخلعا من مقعده ، فيعدو حتى منتصف الميدان المكتظ بالمارة والسيارات ، فيقيم فى البؤرة تماما منصة عالية ، يصعد إلى قمتها فيطل منها على الجميع ، ويزأر منذرا متوعدا : ياخراف ويانعاج وياسحالى . . مثلما تكونوا يولى عليكم ، فانفجروا أو موتوا كما أوصاكم صلاح عبد الصبور ، إن كنتم تعرفون صلاح عبد الصبور . .

وفى مرة أخيرة ، وهو كامن فى جلسته بالركن القصى ، سمع رجلا يثرثر بأخبار المجاعة وارتفاع الأسعار واشتبكات المسلمين والأقباط الدموية بالزاوية الحمراء ، فمد بصره إلى خلف الحجب وإلى ما وراء الأفق ، ورأى تاجر المخدرات ينزل من سيارته المرسيدس فيهرع اليه المهندسون والمعلمون والأطباء وكبار الموظفين ، ورأى امرأة تعرض فخذيها فى مزاد فى قارعة الطريق ، ورأى رجلا يتلقى صفعة على قفاه ويضحك مبتهجا ، ورأى شابا يصرخ قائلا : صدر امرأة ياناس على ذمة الله ورسوله أسكن اليه والتمس فيه ودا ورحمة . حينئذ اعتلى قمة المنصة وقال :

ــ ياخراف ويانعاج وياسحالى . . معلون أبوكم . يهزأون بعقولكم ، ويثلمون ضمائركم ، ويطعمونكم السم والغذاء الفاسد ، ويدفعونكم إلى التقاتل بالسلاح ، ويؤمهم جلف مقزز مرغ كرامتكم فى التراب وهو يتصالح مع الأعداء ، ثم يزج بصفوة عقولكم فى السجون تحت سمعكم وأبصاركم دون أن تحركوا ساكنا . . فملعون أبوكم كلكم ، وليخسف الله بكم الأرض . .

٧

قال العفريت :

فى تلك الليلة ياصديقى التقينا . رأيت بعين العطف ما يكابده فرق قلبى له ، فسريت اليه بليل وكشفت عنى الحجب ، فاذا به يستغيث :

— أجرنى . .
فقلت وأنا أهش له :
— إنما جئتك مجيرا ومعينا . .
قال :
— أخرجنى من هذه البلدة المتبلد حال أهلها . .
قلت :
— دوام الحال من المحال . لكل شىء نهاية ـ وضد الطبيعة ، ضد المنطق ، هذا الذى تكتوى بناره . . ولابد له من نهاية . .
قال :
— لا تلوح نهاية عند الأفق ، فالأمور اختلطت والشر قد استطار . .
قلت :
— بل النهاية أقرب اليك من حبل الوريد . .
قال بيأس تام :
— كيف . . ؟ كيف . . ؟
قلت :
— تعال معى لأريك . .

وأخذته إلى ساحة العرض العسكرى ، حيث سمع الطائرات النفاثة تئز فوق رأسه ، ورآها وهى تطلق الصواريخ الملونة فى عرض السماء ، ثم رأى طوابير المدرعات والسيارات العسكرية تملأ أرض العرض العسكرى فسألنى :
— إلى أين أخذتنى . . ؟
قلت :
— صبرا ، لا تسأل وانتظر . .

فحانت منه التفاته الى المنظمة الكبرى ، فشاهد الطاغية متربعا وسط هيله وهيلمانه ، مزهوا بزيه ذى الطابع النازى ، ممتلئا بالغطرسة ومثيرا للاشمئزاز . استدار الى وصاح فى وجهى محتجا :
— إلى أين أخذتنى . . ؟
قلت :
— صبرا . لا تسأل وانتظر . .
قال :
— هذا الرجل لا أطيق رؤية وجهه ولا سماع صوته ، وياطالما أهان عقلى واضطهد روحى . . .وهو لم يكن يصلح الا للعمل تابع أو ساق فى ماخور ، ولكنه صار رئيسا لدولة وحاكما على شعب ، مثلما صار القوادون فنانين والدجالون مفكرين وباعة المانيفاتورة أساتذة فى الجامعات . . فالى أين أخذتنى ؟؟
قلت له أخيرا :
— صبرا . لا تسأل وانتظر . .
فهاج وماج وصاح :
— قلت لك خذنى من هذه البلدة المتبلد حال أهلها . . زهدت العيش وبت أشتهى الموت . . فهلا أجبتنى إلى مطلبى . . ؟

فلم أجبه انما أجابه عنى دوى انفجار صغير ، أعقبته طلقتان ، ثم طلقات سريعة متناثرة ، وأخيرا فوضى وهرج ومرج . .

خلاصة القول

قال العفريت :

قلت لصاحبى وأنا احاوره : هذا فراق بينك وبين ما مضى فدوام الحال من المحال ، ولكل أمر نهاية مهما طال ارتقابها . وها قد اتاك حديث الطاغية الذى طغا وتكبر ، فأتت نهايته بشيرا ونذيرا بزوال عصر من البلاء والمحن . فأما بعد ، فلقد عشت عصرا من الخسران المبين . لكنه كان عصر امتحان وعبر . وليس عليك الا أن تكافح ما تبقى منه وتجالده ، وأن تصبر على البلوى وترضى بحمل الشدائد ، مستعينا بذخيرة الخبرة والتأمل والتجربة ، معرضا عن استفزاز عالم معقد منطو على حكمة يصعب الاحاطة بها ، وغير منتظر مثوبة أو مكافأة الا من الله جلت قدرته . فعد إلى أوراقك وكتبك فليس لك صديق أو أنيس غيرها . .

عاد صديقى الى الأوراق والكتب ، فجمع أكداسا من شوبنهاور وكونت وكافكا ، فقلت : لا ، كفى ، قلت لك هذا فراق بينك وبين ما مضى ، فلم يفهمنى . ولم يلبث كافكا أن أطل عليه بوجهه المسلوك قائلا وهو يفح فجيج الكهان : لا وجدوى ياصديقى ولا مفر ، سوف يهجرك سكان القلعة مثلما هجرونى ، وسيقابلك سكان العالم الجديد بالقسوة والازدراء . . . وفى النهاية سوف تجد نفسك متنقلا من سرداب إلى سرداب بحثا عن قاضيك الذى لن تقابله أبدا ، إلى أن تذبح على قارعة الطريق ، مثل كلب . . مثلى . .

قلت لصاحبى : كفى ، اياك أن تستمع اليه بعد اليوم ، انه ليس من أهلك . عد إلى محمد ، وابن أبى طالب ، وابن عربى ، وابن رشد ، وشاورهم فى الحل والخلاص . فلم أكد أخلص من قولى هذا حتى رن صوت آت من مكبر معلق فوق مئذنة مسجد قريب ، يدعو المارة والقاعدين الى المشاركة فى تشييع جنازة رجل وحيد ، عثر عليه ميتا داخل شقته . . فتوقف صاحبى برهة وفكر وتأمل ، ثم نهض من فوره للمشاركة فى الصلاة على روح من مات . وفى طريقه شاهد غلاما يحمل وعاء مليئا باللبن ، فاندفع قبال الصبى شخص مسرع فصدمه ، فوقع الوعاء على الأرض وانسكب اللبن ، فانطلق الغلام يسب ويجأر ، فالتف من حوله خلق كثير يواسونه ويطيبون خاطره ، ولم يلبث الغلام أن مشى ضاحكا . . حينئذ توقف صاحبى من جديد ، وفكر وتأمل . وأخيرا استأنف خطاه ، مستقر الخاطر ، راضى النفس ، واعيا . . .

قال العفريت : فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر ، وصدق الله العظيم ◆

بين صلاتين

أحمد السيد عوضين

وختمتُ يومي بالصلاة
متبتلاً أدعو الآله
أدعوه دعوةَ خاشع
يرجو من المولَى رِضاه
يبغيهِ عفواً شاملاً
يلقي من الذّنْب النجاه
ويتوبُ توبةَ صادقٍ
تسمو إلى العُليا رؤاه
ويتوهُ في وجد الهوى
في سجدةٍ تروى هواه
ينسى الحياةَ بلهْوها
والقلبُ في حبٍّ طواه
والروحُ في صفوٍ علَت
رفّافةً طوَتْ الحياه
وسمعتُ لحناً مبدِعاً
ورأيتُ حُسناً لا أراه
وسَرَى اليقينُ بسرِّه
بلغَ الفؤادَ بنا مُناه
فأنا السعيدُ من التقى
نورَ المحبّة فارتضاه
ينثالُ دمعى باكياً
يهدى إلى قلبى صفاه
غُفِرَتْ ذنوبي كلُّها
لم أبقَ بعدُ من العصاه
وأكفكفُ الدمعَ الذى
يشفى الغليلَ بما رواه
وأعودُ أسجدُ شاكراً
بالحمد أختمها صلاه

ويخفُّ خطوى ناشطاً
يمضى إلى قلب الحياه
والليلُ بعد هو الهوَى
والشوقُ يبلغ منتهاه
فيه السكينةُ ترتوى
حباً رفيقاً فى جناه
والحبُّ يحكى قصةً
خلُدت بما يحكى الرواه
هيَّا نجدِّدُ ما مَضَى
نروى من الحبِّ الشفاه
يسمو الجمالُ منغَّماً
أو راقصاً يُبدى بهاه
يُغْنِي الوجودَ بنشوةٍ
بلغ السرورُ بنا مَداه
ياليلةً فيها الهوى
سَحَرَ الفؤادُ بما رآه
صفَت المشاعرُ كلُّها
تسمو عن الدنيا الحياه
أزداد تيهاً بعدما
شاركتُ فى صنع الحياة

(٣)

والفجرُ يقبلُ مُؤذِناً
هيَّا .. أفيقوا للصلاة
قوموا لذكرٍ صادقٍ
لبُّوا الدعاءَ ومَن دعَاه
لبَّيْك ربي هادياً
ما أرتجي إلاَّ النجاه
هاقد نهضتُ مسبِّحاً
ومكبِّراً باسم الإله
ورفعت للمولى يدا
أدْعوه ملتمسا هداه
ولَّيتُ وجهى قِبلتى
وبدأت يومى بالصلاة

فى مهرجان طه حسين الثالث عشر

أحمد فضل شبلول

لم يعد مهرجان طه حسين الذى تقيمه جامعة المنيا فى مارس من كل عام مجرد مؤتمر ثقافى صغير ، يعقد فى حجرة ضيقة ، تلقى فيه الكلمة ويعرض فيه البحث وينشد فيه الشعر وتعزف فيه الموسيقى ، وانما أصبح مهرجانا هاما ومؤتمرا ثقافيا يتجاوز حدود القاعات ويمتد تأثيره إلى خارج حدود محافظة المنيا التى تعد مسقط رأس عميد الأدب العربى طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) ، وقد حاولت الجامعات المصرية الأخرى أن تحذو حذو جامعة المنيا فى اقامة مهرجان سنوى باسمها أو باسم علم من أعلامها ، فها هى جامعة المنصورة تقيم مهرجان أعلام دمياط ومؤتمر بنت الشاطىء الثقافى بكلية التربية بدمياط ، وها هى جامعة طنطا تقيم مهرجانها السنوى باسم مهرجان الرافعى نسبة إلى علمها مصطفى صادق الرافعى ، وهكذا . .

ومهرجان طه حسين الثالث عشر الذى أقيم فى الفترة من ٢٨ الى ٣٠ مارس دارت بحوثه ومناقشاته هذا العام حول الموضوع الرئيسى « الفكر العربى بين الأصالة والمعاصرة » أما الشخصية الرئيسية التى كرمت فى هذا المهرجان فقد كانت شخصية الدكتور سليمان حزين الذى ولد فى مدينة وادى حلفا عام ١٩٠٩ م ثم إنتقلت أسرته إلى محافظة البحيرة فالتحق بكتاب القرية وحفظ ما تيسر له من القرآن الكريم ثم التحق بالمدارس الابتدائية والثانوية فكلية الآداب قسم الجغرافيا ، ثم اختير فى بعثة إلى انجلترا للحصول على الماجستير والدكتوراه ١٩٣٢ ، ١٩٣٥ ، وبعد عودته عين مديرا عاما للثقافة بوزارة المعارف ، ثم مديرا لجامعة أسيوط التى يعتبر المؤسس الحقيقى لها ، كما انه انشأ قسم الجغرافيا بآداب الاسكندرية عام ١٩٤٢ والمعهد الثقافى بلندن سنة ١٩٤٣ والمعهد الاسلامى بمدريد ١٩٥٠ ، كما شارك فى انشاء جامعات الكويت والرياض وبنغازى ، كما دعته هيئة الأمم المتحدة لادارة المركز الديموغرافى لشمال افريقيا . وللدكتور سليمان حزين نشاط علمى زاخر فقد ألف أكثر من عشرة كتب فى الجغرافيا باللغتين العربية والانجليزية ، ونشر له على ما يربو على مائتى بحث ومقال علمى بالعربية والانجليزية والفرنسية ، وهو عضو بالمجلس الأعلى للثقافة ، ومن الرعيل المؤسس لمجمع البحوث الاسلامية بالأزهر ، كما انه اختير عضوا فى المجالس القومية المتخصصة سنة ١٩٧٤ حيث عمل مقررا للمجلس القومى للتعليم منذ ذلك العام . وهو رئيس الاتحاد الجغرافى العربى ، ورئيس الجمعية الجغرافية المصرية ، ورئيس المجمع العلمى المصرى ، وعضو بمجمع اللغة العربية . وهو إلى جانب كل هذا يعتبر من أخلص تلاميذ الدكتور طه حسين ، ولذا تختاره جامعة المنيا لتكرمه فى مهرجانها هذا العام .

د. طه حسين



ولم يكتف مهرجان طه حسين بتكريم د. سليمان حزين ، وإنما أعلن عن جائزته السنوية لأهم ثلاثة مؤلفات تدور حول الموضوع الرئيسى للمؤتمر ، وقد تقدم لنيل الجائزة خمسة وعشرون كتابا فاز منها على التوالى :

١ - كتاب « تجديد الفكر العربى » للدكتور زكى نجيب محمود والذى قامت بترشيحه كلية التربية بدمياط ولجنة الترجمة بالمجلس الاعلى للصحافة .

٢ - كتاب « نظرية الاكتمال اللغوى عند العرب » للدكتور أحمد طاهر حسنين والذى قامت بترشيحه الجامعة الامريكية بالقاهرة .

٣ - كتاب « شهرزاد فى الفكر العربى » للأستاذ مصطفى عبد الغنى والذى قامت بترشيحه مؤسسة الاهرام .

مهرجان طه حسين وتواصل الأجيال :

بدأت أعمال المهرجان بعد وصول الوفود المصرية والعربية والأجنبية فى الساعة الواحدة من ظهر يوم السبت ٣/٢٨ بتقديم الدكتور محمد نجيب التلاوى ثم بتلاوة

القرآن الكريم ، أعقبها كلمة اتحاد طلاب جامعة المنيا التى تناوب فى القائها الطالبان جمال العراقى ومعاوية عثمان ، ثم تقدم الدكتور عبد الحميد ابراهيم أمين عام المهرجان وعميد كلية الدراسات العربية لالقاء كلمته التى تحدث فيها عن طفولة طه حسين وشبابه ومؤلفاته وتأثيره على الأدب العربى والفكر العربى والتراث العربى أيضا ، كما أوضح أن المؤتمر لم يعد قاصرا على طه حسين وأثره وفكره وإنما تجاوز ذلك ليمثل تواصل الأجيال وإثارة العديد من قضايا الفكر والأدب ، فالقضية الرئيسية لمؤتمر هذا العام هى الفكر العربى بين الأصالة والمعاصرة التى تعد رسالة قومية قبل أن تكون اكاديمية ذلك اننا لا نستطيع أن نخلص للاكاديمية وحدها وان كنا نطمع فى ذلك ، ولكن الأهم هو الفكر الذى يبرز الاتجاهات الانسانية ويجعلها تسير فى الطريق الصحيح .

وبالانابة عن الوفود العربية فى مهرجان طه حسين تحدث الشاعر عبد الحميد البكوش فقال فى كلمته : باسم الوفود العربية احييكم وأشكركم ، لقد تميز عنا طه حسين بالارادة المعجزة التى حققت الكثير . ان الامة العربية تعانى الآن من شظف الفكر اكثر مما تعانى من شظف العيش ، وما أحراها أن تتمثل - فى هذه الآونة - فكر طه حسين الحر الذى تحدى العجز وحقق حلما لا يستطيع تحقيقه إلا القليلون ، وأريد أن أسأل : ما الذى مكّن طه حسين أن يفعل ما فعل رغم صعوبة ظروفه ؟ لا شك اننا متخلفون عن هذا العصر ولابد من قفز خندق التخلف مرة واحدة وليس مرتين . ان ارادة الامة العربية قد ترهلت لعدم الاستعمال ، واننا متخلفون لاننا نريد ذلك ، والعقل إما ان يؤمن بالتقدم إما أن يؤمن بعدم التقدم ، ولكن لا يجوز لنا أن نأخذ موقفا سلبيا أو استسلاميا من هذه القضية . إننا ونحن فى هذه المناسبة لطه حسين لابد أن نستخلص العبرات والعظات والأفكار لننطلق من خلالها ونتحدى العقبات ، لابد أن ننطلق من طه حسين الذى تحدى المستحيل فأصبح طه حسين .

كل طفل من أبناء مصر من الممكن أن يكون طه حسين آخر .

وفى كلمته تحدث الدكتور محمد حسن الزيات ممثلا لأسرة طه حسين فقال إن هناك جوانب كثيرة فى شخصية طه حسين ولكن أهمها طه حسين المصلح الاجتماعى الذى عرف الفقر فقرر أن يحاربه بالعلم ، وعرف المرض فقرر أن يحاربه بالعلم وعرف الجهل فقرر أن يحاربه بالعلم ، فالعلم هو السلاح الذى يحارب الجهل والفقر والمرض . وهنيئا لكم يا أهل المنيا على اصراركم بالاحتفال بطه حسين وبفكره ، فكل طفل من ابناء مصر من الممكن ان يكون طه حسين آخر ، وأسرة طه حسين هى أنتم جميعا ، هى كل من قرأ كتابا له ، وأيضا كل من عارضه وعارض فكره وآراءه ، فطه حسين كان واسع الصدر لكل رأى مخالف أو موافق لرأيه .

حديث المناجاة والذكريات :

ثم جاء دور الشخصية المحتفى بها هذا العام ، د. سليمان حزين الذى يعد من أبرز من تبنى فكرة انشاء الجامعات الاقليمية فقال اننى لا أستطيع ان اتحدث الا اليك أنت يا طه حسين ، فكان حديثه حديث المناجاة والذكريات عن شيخه واستاذه .

شهادة تقدير من ورق البردى :

تحدث بعد ذلك كل من محافظ المنيا اللواء عبد التواب رشوان ، ورئيس جامعة المنيا الدكتور محمود كامل الريس الذى قام بتسليم شهادة تقدير من ورق البردى للدكتور سليمان حزين وللفائزين بجائزة طه حسين السنوية .

●

ثم جاءت جلسة المساء التى بدأت فى التاسعة وكانت حوارامفتوحا مع د. سليمان حزين ألقى خلالها الشاعران د. محمد عامر ومحمد التهامى قصيدتين ، الأولى من المتقارب ومهداة الى د. سليمان حزين ، والثانية من الزجل ومهداة إلى طه حسين .

فى صباح الأحد ٣/٢٩ تشعبت بنا جلسات المؤتمر الى ثلاث جلسات فى وقت واحد :

الجلسة الأولى : طه حسين والفكر العربى

الجلسة الثانية : الفكر العربى والتيارات الأجنبية .

الجلسة الثالثة : الاصالة والمعاصرة .

وقد استطعت باجتهاد فردى أن أتابع الجلستين الأولى والثانية معا ووفقا لما سمح به الوقت وحاستا السمع والبصر .

إننا نعيش فى فوضى نقدية :

فى جلسة الفكر العربى والتيارات الأجنبية بدأت الدكتورة هيام أبو الحسين الحديث عن « تراثنا فى ضوء مناهج النقد الأوروبية الحديثة » فقالت : اننا نعيش فى فوضى نقدية ، ومن المفروض أن كل أدب ينبع من منهجه النقدى ، وتساءلت : كيف نشأت المناهج النقدية الجديدة فى أوربا ؟ وأضافت إن الأدب واللغة تعبير حى عن المجتمع ، يتطوران معا ويطورانه ويجددانه ويتجددان به ، ومن بين وسائل التجديد إحياء التراث القديم من منظور معاصر ، وفى فرنسا تأكدت الحاجة الى تغيير الواقع المعاش قبل القيام بالثورة الفرنسية مما أدى الى الخروج على أنواع الأدب بأساليبه المختلفة السائدة وقتذاك ، وظهر التأثر بآداب الدول الأخرى سواء كانت آداباً قديمة أو معاصرة فى تلك البلاد ، ثم تفجرت حركة التجديد فى فرنسا على يد بعض المنفتحين على الحركات الأدبية الأخرى ومنهم استيفان مالارميه الذى ترجم أدجار آلان بو ، كما ان هناك من ترجم ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية . وقد تبعهم النقد فى ذلك الانفتاح وظهرت الدعوة بعدم الفصل بين الشكل والمضمون والاستفادة من التيمات القديمة وتوظيفها بأسلوب جديد مثل اسطورة أوديب وليالى ألف ليلة وليلة .. الخ . ثم ظهر ما يسمى باللا مسرحية واللاقصة واللابطل .. التى تسير فى طريق مخالف للطرق الراسخة غير ان هذا أدى الى الاهتمام بالتراث الشرقى القديم ، هذا التراث الذى لا يلتزم بمدرسة أدبية معينة أو بشكل أدبى ما ، وانما توجد فيه بذور كل الانواع الادبية . وقد اخترت كتابا حديثا عن الف ليلة وليلة لأندريه ميكال الذى قام بدراسة سبع حكايات من الليالى طبقا للمناهج النقدية وعلى اساس انتقائى فاختار من الحكايات ما يتمشى مع مناهجه الأدبية والتى كان منها على الزيبق - السندباد - أبو محمد الكسلان - نور الدين وشمس الهدى . . . الخ . وقد أهدى المؤلف الكتاب إلى الناقد الكبير رولان بارت الذى يتمسك بمنهج نقدى واحد ولكنه اخذ يجرب ويستخدم العديد من المناهج النقدية فى نفس الوقت . وقد اعتمد المؤلف على عدة خطوات فى ترجمته لهذه الحكايات أو الليالى .

١ - اعتمد على الطبعات العربية لألف ليلة وليلة وأهمها الطبعة المصرية .

٢ - اعتمد على الترجمات الأوربية ، فكل ترجمة تعبر عن منظور المترجم للنص .
٣ - اعتمد على الدراسات المنشورة عن الحكايات السبع بشكل خاص وعن الف ليلة وليلة بشكل عام (وأود أن أشير الى ان أوربا لديها بيبلوجرافيا كاملة عن الف ليلة وليلة ، وهى ثروة تساعدنا على دراسة هذا الجزء من تراثنا) .
٤ - اعتمد على الدراسات الخاصة بالحضارة العربية والاسلامية بما فيها القرآن الكريم والفلسفة العربية والاسلامية ، والحياة العربية والاسلامية فى فتراتها المختلفة .
٥ - اعتمد على كتب النقد الحديثة وخاصة فيما يتعلق بالسير الشعبية .

إن دراسة اندريه ميكال أبرزت نواحى جديدة فى دراسة ألف ليلة وليلة انها تجمع بين الموروث والجديد للوصول الى هدف رئيسى والقيام بدراسة استنباطية معينة . وقد تم تطبيق ما استشهدت به الدكتورة هيام أبو الحسين على حكاية الجارية تودد .

وقد أثارت الدكتورة هيام ببحثها هذا العديد من التساؤلات والآراء لذا فقد طلب الحاضرون مناقشتها قبل الانتقال الى سماع بحث آخر .

إحسان كمال : أعتقد أن الاشكال فى التراث محددة فالشعر شعر والقصة قصة ولا أعتقد أن الاشكال غير محددة فى تراثنا العربى . ثم مسئولية مَنْ أن تهتم فرنسا فقط بألف ليلة وليلة ، ومتى يترجم الأدب العربى المعاصر الى اللغات الأوربية ؟

أحمد سويلم : أشارك احسان كمال فى أن الأدب الفرنسى مهتم فقط بألف ليلة وليلة واعتقد ان هناك دراسات كثيرة تم اجراؤها على ألف ليلة وليلة باللغة العربية قبل أن يلتفت اليها النقد الفرنسى الذى تحدثت عنه الدكتورة هيام ، وأنا أرى ان اهتمام الفرنسيين بألف ليلة وليلة يرجع الى اهتمامهم بالتراث العالمى القديم مثل الالياذة والأوديسة والف ليلة وليلة وغيرها ، كما أحب أن أشير الى أن الف ليلة وليلة قد سبق ترجمتها الى الفرنسية قبل طباعتها بالعربية .

د. يسرى العزب : فى رأيى أن عنوان البحث المقدم لا ينطبق على ما قدمته لنا الدكتورة ونحن نطالب النقاد الأوربيين بالاهتمام بأدبنا العربى الحديث ، كما أطالب أيضا النقاد العرب بالاهتمام بالأدب العربى الحديث ، لأن معظم هؤلاء النقاد متوقفون عند أحمد شوقى فى الشعر ويوسف ادريس فى القصة وتوفيق الحكيم فى المسرح ، واكثر ما نراه من النقد الآن فى أغلبه مجاملات ، حتى أن الرسائل الجامعية فى معظمها ليست بالجهد العلمى المطلوب وليست بالاضافه التى نأمل . إننا نطالب الدكتورة هيام بالاهتمام بما يكتبه القادة الفرنسيون الآن عن الأدب العربى وأيضا الغربى الجديد مع ترجمته لنا .

الشعر اليوغسلافى :

وعن الشعر اليوغوسلافى - وخاصة شعر المرأة - تحدثت الشاعرة اليوغوسلافية المسلمة آجازا هيروفيك (عائشة) وقام الدكتور جمال الدين سيد محمد بترجمة حديثها فقالت فى البداية : تعرف قراء اليوغوسلافية إلى كتاب « الايام » لطه حسين بعد ترجمته إلى لغتنا ، ثم أضافت : إن الترجمة بدأت منذ فترة طويلة عندنا ، واهم ما ترجم من العربية الى اليوغوسلافية كتاب « كليلة ودمنة » سنة ١٩٥٣ ، انه يوجد لدينا بجامعة يوغوسلافيا قسم للدراسات الاستشراقية ، وعن طريق المستشرقين تمكن القراء عندنا من التعرف إلى بعض الآداب العربية .

ثم قرأت الشاعرة عائشة جزءً من بحثها عن شعر المرأة اليوغوسلافية بين الاصالة والمعاصرة وأوحت ان هذا الشعر يتطور تطورا كبيرا وانه يتسم بلغة بسيطة تصل إلى حد الشعبية والعمق فى آن واحد .

اللغة الفصحى والعامية وسكان برج بابل :

أما البحث الذى أثار الكثير من النقاش والجدل فقد كان بحث الاستاذ/توفيق حنا الذى جاء تحت عنوان « تكامل اللغة الفصحى والعامية » وفيه تحدث الباحث عن انه ليس هناك تعارض أو تنافر بين الفصحى والعامية بقدر ما يرى أن هناك تكامل بين اللغتين ، وفى رأيه ان الفصحى تمثل القدرة على الثبات والاستقرار ، بينما العامية تمثل القدرة على التحول والتغير والتبدل . . ودعا الى استخدام اللغتين جنبا الى جنب واستشهد فى حديثه بما حدث لسكان برج بابل فى الأزمنة الأولى ، ومن الطبيعى أن لا يمر حديث الاستاذ/توفيق حنا بسهولة فى جمع يتوسطه عدد من الشعراء والمفكرين وأساتذة الجامعة . وقد عقبت الدكتورة هيام أبو الحسين على ما جاء بهذا البحث قائلة : إن اللغة الفصحى هى اساس الوحدة القومية والربط بين التراث والمعاصرة ، وان برج بابل كان لعنة على ساكنيه فقد تعددت الألسنة فامتنع التفاهم بينهم وأدى ذلك الى الفرقة . وقد ذهب الشاعر عبد المنعم الانصارى إلى ان ما يدعوا اليه الاستاذ توفيق حنا ما هو الا دعوة شعوبية ، بينما قال الدكتور محمد السيد (رئيس الجلسة واستاذ الفلسفة بكلية دار العلوم) ان اللغة العربية الفصحى السليمة هى أساس ارتباطنا جميعا بما ندين به ، وبهذا الرأى الصائب أغلق الدكتور رئيس الجلسة باب الحوار فى هذا الموضوع الخطير الذى شارك فيه أيضا بالتعليق - الشاعر أحمد سويلم والدكتور محمد العبد والدكتور يسرى العزب .

قضية المنهج فى الفكر العربى القديم :

وعن قضية المنهج فى الفكر العربى القديم تحدث الدكتور محمد السيد وقال إن الفارابى هو أول من حاول تطبيق المنهج العلمى فى الفكر العربى متأثرا فى ذلك بأفكار أرسطو ثم أخذ عنه - بعد ذلك - ابن سينا والغزالى وابن رشد ، ثم جاء الفيلسوف الكندى الذى خالف تعاليم أرسطو فى أخذه بهذا المنهج ، إن الكندى جعل من الرياضيات المقدمة الأولى لتعلم العلوم . وهو على عكس ما قاله به أرسطو - فالرياضيات أولا ثم يأتى تعلم الحكمة ، وقد قسم الكندى العلوم إلى علوم دينيه وعلوم تجريبية وعلوم نظرية . ثم فى حديث شيق وممتع تحدث الدكتور محمد السيد عن كيفية اثبات الكندى لوجود الله ولوجود البعث عن طريق الرياضيات .

جلسة الأصالة والمعاصرة :

فى جلسة « الاصالة والمعاصرة » تحدث الدكتور محمود متولى عن الاغتراب الحضارى فى الوطن العربى ، والدكتور أبو اليزيد العجمى عن الفكر العربى ومناهج التعليم ، والدكتور محفوظ عزام عن العلمانية والتراث ، والدكتور أبو الفتوح عبد الحميد عن التراث فى ضوء المناهج الحديثة والاستاذ محسن خضر عن انعكاسات الصلح مع اسرائيل على الفكر التربوى والتعليم فى مصر ، كما تحدث الدكتور مجدى يوسف عن الجامعة البحثية .

● احتفال عالمى بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد طه حسين (١٩٨٩) م تحت رعاية السيد / رئيس الجمهورية .

الجامعة البحثية واستقلالية البحث العلمى فى الوطن العربى :

وعن فكرة الجامعة البحثية قال الدكتور مجدى يوسف ، انها لا يقصد بها تكرار النماذج الحالية الموجودة سواء فى المراكز البحثية القومية أو الاكاديميات العلمية القائمة أو اقسام البحوث فى الجامعات ، لأن الطابع العام المهيمن على هذه المنشآت هو :

(أ) افتقاره الى أرضية معرفية واضحة أو فلسفية بمعنى فلسفة العلم .

(ب) اقتصار اغلب هذه البحوث على استخدام الوسائل الاجرائية المستمدة أو التى تعتبر امتدادا لنتائج البحوث الوضعية فى الغرب ، وما يترتب على ذلك من عدم تحقيق استقلالية البحث العلمى فى الوطن العربى ومن ثم عدم تلبيته لمطالب التطوير المجتمعى فى كل أقطار العالم العربى ، ذلك أن هذا التطوير إن لم ينبع من القدرة الذاتية على ايجاد الحلول الابداعية للمشاكل المطروحة خلال علاقاتها بالكلية الاجتماعية الثقافية والاقتصادية الراهنة (وهذا ما نقصد به الأرضية المجتمعية العربية) فلن يكون إلا جهداً ضائعاً لا سيما وأن صعوبة الحياة وصعوبة تحقيق المتطلبات المادية لحياة الباحث لا تيسر له التوفر التام على بحثه ، ومن ثم استسهاله لأقصر الطرق لتقديم انتاجه بصورة شكلية لا تحقق قدرته الحقيقية على التحصيل .

ولا يكفى ان يصبح الباحث فى هذه الجامعة البحثية مهيئاً للتعرف على الكلية المجتمعية التى ينتمى اليها وعلاقة تخصصه الدقيق بهذه الكليات ، أو بعبارة أخرى لا يكفى ان يدرك معرفيا أن تخصصه الدقيق ليس سوى نشاط مجتمعى فى شكل متخصص ، وانما لابد وأن يكون نشاطه البحثى جماعيا مع زملائه من المتخصصين فى كافة فروع العلوم الانسانية والطبيعية على هذه الأرضية المجتمعية المشتركة ، أى بعبارة أخرى ، على هذه الجامعة البحثية أن تحقق مبدأ تداخل العلوم - وهو موجود بالفعل فى بعض المعاهد الغربية - عليها أن تعيد صياغة هذا المبدأ من خلال ربط هذا التداخل بين كافة العلوم الانسانية والطبيعية بالأرضية العربية المجتمعية المشتركة التى تقف عليها هذه الأبحاث المتداخلة ، وهنا يكمن الفارق بين هذا النموذج البحثى ونموذج تداخل العلوم المتواجد فى بعض المعاهد البحثية العربية .

العلمانية والتراث واحتلال العقول والنفوس :

وتحت عنوان « العلمانية والتراث » قدم الدكتور محفوظ عزام بحثه ، فقال ان الاستعمار عندما جاء الى عالمنا العربى فى القرن التاسع عشر لم يكتف باحتلال الأرض ولكن أراد ان يحتل العقول والنفوس أيضا ، ففرض علينا موضوع التفكير وحل مشكلات ليس لها وجود فى البيئة التى نعيش فيها أصلا ، ومن هذه المشكلات « العلمانية » وهى أصلا تنتسب الى العالم أو العلمانية على غير قياس ، وهى تعنى أن تقوم الحياة على غير الدين ، وهى مشكلة ليست لها وجود لدينا أصلا ، انها مشكلة مستوردة ، وقد مرت بها أوربا فى مراحلها الأولى وتم فيها فصل الدين عن الدولة ولكن مع بعض التسامح ، ثم جاءت المرحلة الثانية فى أوربا وهى المرحلة المتطرفة وفيها ظهرت المادية الجدلية عند ماركس ولينين ، وكان من اهم الدوافع اليها فى الغرب هو التقدم العلمى التجريبى الذى حرص على حرية الانسان فى البحث والتعليم والتأمل ، غير أن الاسس التى قامت عليها فكرة التعليم (العلمانى) - ومن أهمها نظرية داروين فى التطور - تكاد تكون خرافية - اننا نرى ان بعض علماء التطور وصفها بأنها ليست نظرية بل انها لا تصل الى مجرد الفروض . المهم انه فى هاتين المرحلتين تم ابعاد الدين عن الحياة العامة والدولة . وللأسف فإنه لدينا أناس يحاولون نقل هذه الأفكار ونقل هذه العلمانية بحجة التحديث - ومنهم الدكتور زكى نجيب محمود - الذى يركز دائما على العقل فى حجرة والدين فى حجرة أخرى - ولذلك نجد أن مثل هؤلاء يحاولون دائما التركيز على المساحات المظلمة فى الفكر الاسلامى ، وإثارة مشكلات الطائفية ، والزعم دائما بأن مبررات الالتزام بمبادىء الاسلام لم تكن الا فى عهد النبوة والخلفاء الراشدين وقد حاول الباحث ان يوضح مفهومه للتراث ، فالتراث هو جذور الأمة وأصولها التى تنتمى اليها وضرب مثلا الطبيب الذى يأتى اليه المريض ، فيسأله عن حياته الماضية لأن لها تأثيرا على صحته الحالية ، ولو استبعدنا التراث من حياتنا الحالية ، فاننا سنكون قد تصرفنا تصرفا غير علمى ، وهؤلاء العلمانيون يقصدون بالتراث الاسلام نفسه ، مع أن الاسلام يختلف فى مفهومه عن التراث ، فالتراث هو مجهود المفكرين حول الاسلام ، أما الاسلام فهو عقيدة ومنهاج يصلح لكل زمان ومكان .

ثم تساءل د. محفوظ عزام : ماذا يريد العلمانيون عندما يتحدثون عن التجديد والحداثة والتطوير ؟ هل يقصدون التجديد من داخل الاسلام كمسلمين ، أم يقصدون التغيير ؟ فان كانوا يقصدون التغيير فإن ذلك ليس تطويرا وانما تحريف للاسلام . أما اذا كانوا يريدون التطوير فعلا من داخل الاسلام كمسلمين ، فهذا يحمد لهم ولكننا نقول إن التغيير لا يكون فى الاسلام نفسه ، وإنما فى مفهوم التراث بحيث نطرح منه مالا يصلح لنا ، ونبقى على الصالح بحيث نستفيد منه ونطوره ، وبذلك نربط حاضر الأمة بماضيها ، فيكون ذلك اساسا لحياة مستقبلية ممتازة ، وهناك ثلاثة خيارات :

١ - إما التطوير الذى يعنى التغيير وهذا يسمى تحريفا . وعلى اصحاب هذا الخيار أن يعلنوا أنهم لا يقبلون التراث ولا الاسلام .

٢ - وإما التطوير من داخل الاسلام نفسه وفى هذه الحالة فنحن معهم ونقبل ونناقش ما يقولونه .

٣ - وإما الحياد . . وهو فى غير صالحنا .

الصلح مع اسرائيل وأثره على الفكر التربوى والتعليم فى مصر :

وعن انعكاسات الصلح مع اسرائيل على الفكر التربوى والتعليم فى مصر كان بحث الاستاذ محسن خضر المدرس المساعد بتربية عين شمس ؛ ويرى الباحث أن التعليم فى مصر لم يكن بعيداً عن كل التحولات الساخنة التى حدثت فى حقبة السبعينيات والتى أفرزت ـ فيها أفرزت ـ الصلح مع

إسرائيل والدراسة تكشف عن ملامح التأثر التى حدثت فى مجال التعليم المصرى بعد توقيع معاهدة الصلح مع إسرائيل من خلال رصد موقع الاتجاه القومى العربى فى التعليم وسط مناخ التراجع القومى فى تلك الفترة ، وذلك عن طريق تحليل الوثائق التعليمية الرسمية ، وتتبع السياسة التعليمية ، وتحليل المقررات الدراسية للكشف عن ملامح التأثر الحقيقيه ومعرفة التغيير الذى طرأ على مسألة الانتماء القومى العربى فى مصر ، وهويتها القومية العربية . وفى نهاية البحث تجىء النتيجة الهامة وهى أن المناخ السياسى المهيمن على مصر بعد كامب ديفيد وتخلى القيادة السياسية عن دور مصر القومى فى محيطها العربى قد ترك بصماته على التعليم المصرى فى تلك الفترة : فكراً وسياسة ومحتوى تعليماً ، وهو ما يمثل نوعاً من الازمة القاسية التى مرت بها عروبة مصر فى تلك الفترة من تاريخها .

الأمسية الشعرية وعروض فرقة ملوى للفنون الشعبية :

فى مساء الأحد ٣/٢٧ كانت الأمسية الشعرية التى أعدت فى اطار مهرجان طه حسين الثالث عشر والتى تخللها بعض عروض فرقة ملوى للفنون الشعبية ، شارك فى هذه الأمسية عدد من شعراء مصر والعالم العربى نذكرهم بحسب الترتيب الذى تدقدموا به : أحمد سويلم (قصيدتين) - أحمد عفيفى (قصيدة ساحى) - أحمد فضل شبلول (قصيدة : بين نهرين يمشى) - اسماعيل عقاب (هى والبحر) - حامد نفادى (حدث فى قريتى) - قصائد من الشعر الفرنسى المترجم . القاء الدكتورة هيام أبو الحسين - حجاج الباى (قصيدة فى حب مصر بالعامية) - قصائد من الشعر اليوغوسلافى للشاعرة عائشة ترجمة د. جمال الدين سيد أحمد - وحياة أبو النصر (قصيدة رحلة قلب) - زينب أبو النجا - الشاعر عبد الحميد البكوش (قصيدة يا موجع القلب) - عبد العليم القبانى (والوطن أيضا محبة) - عبد المنعم الانصارى (وقفة بالكوخ - الى محمود حسن اسماعيل) - عسران احمد (إلى طه حسين) - ماجد السامرائى الذى ألقى قصيدة لبدر شاكر السياب - كريمة زكى مبارك (نعم يا حبيبى) - د. محمد عامر (صديق القرية) - محمد برهام (وردق) - مديحة أبو زيد (الموت والعذاب) - محمود ممتاز الهوارى (الجنين الذى لا يموت - الى المحاصرين فى المخيمات) - يسرى العزب (قصيدة بالعامية : تحقيق التحقيق فى شرح مقدمة ديوان حرب العليق) .

الفكر اللغوى والمناهج الحديثة وضرورة توثيق المادة اللغوية :

واستكمالا للموضوع الرئيسى الذى دار حوله مهرجان طه حسين الثالث عشر « الفكر العربى بين الاصالة والمعاصرة » كانت جلسة صباح الاثنين ٣/٣٠ التى رأسها الدكتور احمد طاهر حسنين والتى تحدث فيها عن الفكر اللغوى والمناهج الحديثة وهو يرى أنه ليس من الأمر السهل أن نقوم بتحديد كلمة « منهج » . . وماذا تعنى ؟ وعلى أى مستوى ! وهل المنهج فى القديم أو فى الحديث . . . الخ ومع ذلك فهو يرى أنه قد نتفق جميعا على أن « المنهج » ما هو الا طريقة فى التناول أو فى البحث ، ومن هنا تتحدد أنواع المناهج والتى منها : المنهج الوصفى — المنهج التاريخى — المنهج التربوى — المنهج المقارن — المنهج التقابلى . ويرى الباحث ان المنهج التربوى قد اصطلح عليه فى التراث القديم وهو منهج توظيفى — تطبيقى يستفيد من المناهج الأخرى . ثم تحدث بعد ذلك عن الاصوات اللغوية أو أصوات اللغة وان المحدثين لم يأتو بأروع مما أتى به القدماء وخاصة فيما يتعلق بالدراسات الصوتية ، كما تحدث عن ضرورة توثيق المادة اللغوية وعن اخلاقيات الفكر اللغوى القديم والاعتراف بمكانة العلماء واحترام استاذيتهم ، هذا الاحترام الذى خلق التواصل بين الأجيال القديمة .

حديث الارقام واقتحام المستقبل وتحدى الشعوب الاسلامية ؛

وفى حديث الأرقام تحدث الاستاذ محفوظ عزام (وهو يختلف عن الدكتور محفوظ عزام الذى تحدث من قبل عن العلمانية والتراث)تحدث عن العالم الاسلامى وتحديات المستقبل ، فقال : اننا لا نستطيع أن نتحدث عن المستقبل بمعزل عن تحديات الحاضر واستخدام الموارد فى العالم الاسلامى ، هذا الاستخدام يعطى صورة للباحث عن مستقبل العالم الاسلامى وتحدياته ، ثم يضيف اننى لا أستطيع أن أتحدث عن كل الموارد بالتفصيل ، ولكن ساعطى تلخيصا عن هذه الاستخدامات ، فأجمالى السكان فى العالم كله عام ١٩٨٤ بلغ ٤٧٨٠ مليون نسمة منها ١١٥٨ مليون نسمة فى العالم الاسلامى (أى بنسبة ٦, ٢٤ ٪) يعيشون فى دول اسلامية ودول غير اسلامية . ومن المعروف أن الله قد حبا الدول الاسلامية بموارد طبيعية غنية فى مقدمتها البترول والغاز الطبيعى ، ويوجد البترول فى ١٩ دولة اسلامية يبلغ عدد سكانها ٤٤٤ مليون نسمة ويبلغ اجمالى انتاجها السنوى ٠٨٤ , ١٩٣ , ٦٧٩ دولار ويبلغ متوسط نصيب الفرد فيها ١٥٣٠ دولارا سنويا ، غير أن هذا المتوسط يبلغ فى دولة مثل دولة الامارات العربية المتحدة ٣٠٠ , ٢٢ دولاراً سنويا ، وفى اندونيسيا ٥٢٠ دولاراً فقط ، أما فى الدول الاسلامية غير المنتجة للبترول وتبلغ ٣٠ دولة يبلغ أجمالى عدد سكانها ٧١٤ مليون نسمة ، فإن أجمالى الانتاج السنوى يصل إلى ٠٠٠ , ٤٠٠ , ١٧٠ دولار ، ويبلغ متوسط الدخل السنوى للفرد فيها ٣٨٨ دولار سنويا يصل إلى ١٧١٠ دولار فى الأردن وينخفض إلى ١٣٠ دولارا فى بنجلاديش .

وهذه الأرقام توضح الفارق الكبير (فى عام ١٩٨٤) بين مجموعتين من الدول ، مجموعة الأغنياء ومجموعة الفقراء ، حيث يصل الفارق إلى الضعف حوالى ٢٠٠ مرة فى الامارات إذا قمنا بمقارنته بدخل الفرد السنوى فى بنجلاديش ، مع ملاحظة الفارق الكبير فى عدد السكان .

غير أن كل هذا الدخل والانفاق لم يحرر شبرا واحدا من أرض المسلمين المغتصبة على مدى السنوات السابقة ، والحقيقة القاسية أن هذه الأموال توضع كودائع فى البنوك الأجنبية مما يؤدى الى تدعيم النظم الأجنبية التى لديها هذه البنوك . كما يلاحظ أن ما أنفق على السلاح فى الدول الاسلامية أضعاف أضعاف ما أنفق على التنمية ، كما أن الوضع الحالى للعلم فى العالم الاسلامى يصل الى مستوى مقبول ، وهذا التباين يضعنا أمام صورة غير مشرقة للعالم الاسلامى ، فهل يمكن إذن أن نقتحم المستقبل ونتحدى العالم ؟ وفى رأى الباحث انه يمكن على الرغم مما قيل سابقا ؟ ذلك ان ارادة الشعوب هى الأقوى وان التطوير والتحدى ليس فقط مسئولية الحاكم ، ولكن اصبحت المسئولية ، مسئولية الشعوب نفسها ، والأمل فى البنوك الاسلامية والمؤسسات الاسلامية والمدارس الاسلامية كبير ، وهى من صنع الشعوب وليس من

صنع الحكام . إذن التحدى الان هو تحدى الشعوب ، ومن ثم فاننا فى ثقة من مستقبلنا (ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم . . صدق الله العظيم) كما أن الأمل يتمثل فى قيام كتلة اقتصادية واحدة فى العالم الاسلامى ، تحقق التكامل الحقيقى لموارد العالم الاسلامى ، وتوجه هذه الموارد الى تنمية حقيقية توفر الطعام وتحرر العالم الاسلامى من التبعية الاقتصادية للدول الكبرى .

ابن سينا والمنهج الاستقرائى :

وعن المنطق الاستقرائى عند ابن سينا الذى امتد تأثيره فى اوربا حتى عصر النهضة تحدث د . محمد عزيز نظمى فقال إننا نستهدف من عرض النسق المنطقى للرئيس ابن سينا هو كشف نبع فياض من نشاطات الفكر والحضارة والعقيدة واللغة والتى سجلت صفحات مجيدة مزدهرة من تاريخ الأمة الاسلامية وشعوبها العربية والأعجمية ، فقد شاع الاعتقاد بين الدارسين بأن المنطق الارسطى انتقل الى غيره باعتبار ان ارسطو قد اسس علم المنطق وأنه قد وضع كل قواعده ، ولكن لا ننكر دور غيره فى تطوير المنطق ومباحثه من خلال مصنفات ابن سينا سواء فى الاشارات أو التنبيهات أو منطق المشرقيين ، لقد ذكر ابن سينا عبارات وصفحات عن الاستقرار تجاوز بها استقراء ارسطو التام ، انه يذكر الاستقرار الناقص او الجزئى فيقول « الاستقراء هو حكم على كلى لوجود ذلك الحكم فى جزئيات ذلك الكلى . . إما كلها وإما أكثرها . . » وبهذا يكون ابن سينا بحق مؤسسا للمنهج الاستقرائى بالمفهوم المعاصر وقبل فرنسيس بيكون بمئات السنين .

نظرية المحاكاة فى اللغة العربية بين مناهج التراث والمناهج الحديثة :

أما الدكتور محمد العبد فقد جاء بحثه عن نظرية المحاكاة فى الفكر اللغوى بين مناهج التراث والمناهج الحديثة مع دراسة تطبيقية على الالفاظ المحاكية فى اللغة العربية ، وقد انقسم البحث الى جزئين أساسيين الأول وهو مدخل نظرى عرض فيه الباحث لدراسة ظاهرة المحاكاة فى التراث اللغوى العربى بالتركيز على جهود عالم اللغة المعروف ابن جنى (ت ٣٩٢ هـ) والثانى عبارة عن دراسة تطبيقية على الفاظ المحاكاة فى اللغة العربية من خلال أكبر المعاجم العربية وأوسعها مادة وهو معجم « لسان العرب » لابن منظور . وقد انتهى البحث الى عدة ملحوظات ونتائج من أهمها :

١ - عدم صدق النظرية التى تزعم ان الفاظ اللغة قد نشأت عن طريق المحاكاة الطبيعية المختلفة ، وذلك لقلة عدد الكلمات التى تتضح فيها المحاكاة
٢ - الاشتراك فى محاكاة أصوات انسانية وحيوانية وطبيعية فى نفس الوقت .
٣ - ليست جميع الالفاظ المحاكية سواءً فى درجة المحاكاة ، ولكن قد تكون المحاكاة خارجية وقد تظهر وتزول فى كلمات معينة .
٤ - ان بعض الاصوات تتمتع بسمات دلالية خاصة ، ويبدو ذلك فى بعض الاصوات اللغوية بشكل ملحوظ مثل السين والشين والصاد والهاء وغيرها .
٥ - إن بعض الالفاظ المحاكية تفقد قدرتها على المحاكاة من فترة الى أخرى ، بل قد تتعرض هذه الألفاظ للتطور والتغير .
٦ - إن اللغة العربية تشترك مع الكثير من اللغات الحية فى مقابلة الكلمات ذات المعانى المتقاربة بأصوات واحدة ، مما قد يرجح تمتع بعض الالفاظ بدلالات عامة أينما وقعت من الكلمة ومهما اختلفت اللغة .

عرض لكتاب الوسطية العربية :

أما الاستاذ أحمد جويلى فقد قام بعرض كتاب الوسطية العربية وتطبيقاتها للدكتور عبد الحميد ابراهيم ، وقد تعرض لما جاء بأحدى مقالات د . زكى نجيب محمود عن هذا الكتاب ــ بجريدة الأهرام ــ وقد خالف الباحث آراء د . زكى نجيب فى الكتاب الذى قام بعرضه .

الدلالات الخفية والسعادة الفعلية :

وقد قام الشاعر محمد عفيفى مطر بالتعليق بشكل عام على كل ما قيل وتساءل : ماهى الدلالات الخفية وراء ترديد (التراث ــ الاصالة ــ المعاصرة) فى كل جيل وفى كل الابحاث المقدمة ؟ إن البعد الأول لطرح نفسية التراث ــ كان وما زال ــ هو البحث عن اثبات جدارة إننا بشر نستطيع أن نفكر كما يفكر الآخرون . وما هى جدوى قولنا إننا سبقنا فلانا أو علانا فى اكتشاف هذا الموضوع أو ذاك ؟ إن علينا أن نتجاوز ذلك كله وأن ننظر فى موضوعات غير مستهلكة ومثيرة للفكر والخيال .

ويبدو أن الدكتورة هيام أبو الحسين كان لها رأى مخالف تماما فقد قالت : أعبر عن سعادتى الفعلية لما دار بهذه الجلسة ، فالتراث بحر كبير وشاسع ، وعلى أساتذتنا أن يقولوا لنا من أين نبدأ بالتراث ؟

التوصيات الختامية لمهرجان طه حسين الثالث عشر :

ومع اسدال الستار على كل وقائع مهرجان طه حسين الثالث عشر فى تلك الايام الثلاثة الحافلة بالابحاث والدراسات والأشعار ، قام الاستاذ الدكتور محفوظ عزام بالقاء توصيات المهرجان .

١ - يوصى المهرجان بإقامة احتفال عالمى يدعى اليه كبار المفكرين فى العالم إحياءً للذكرى المئوية لميلاد طه حسين (١٩٨٩) تحت رعاية السيد/رئيس الجمهورية .
٢ - تحديد موعد سنوى - مع العيد القومى لمحافظة المنيا - لاقامة مهرجان طه حسين . وذلك انطلاقا من التحام الجامعة بالمجتمع .
٣ - يوصى المهرجان بتأسيس مركز لتحقيق تراث صعيد مصر على أن تساهم جامعة المنيا بالدعم المادى والاشراف العلمى على هذا المشروع .
٤ - دعوة الثقافة العربية المعاصرة إلى تبنى فكرة انتقاء العناصر الثابتة واستبعاد العناصر التى تشكل انحرافا للعناصر العربية دون الذوبان مع أى فكر آخر وترسيخ هذا المفهوم من خلال الابحاث الاكاديمية .
٦ - تغيير المفاهيم المتعلقة بالعملية التعليمية واعداد المعلم إعداداً جيدا .
٥ - توجيه اهتمامات المؤسسات العلمية بترجمة الابحاث المتميزة من العربية الى اللغات الأخرى ، والعكس ، مع التركيز على أعمال المستشرقين المتصلة بالعربية والاسلام .
٧ - مناشدة المفكرين والعلماء والمبدعين بتشجيع الفكر الذى يقاوم التخاذل والتراجع ويساعد على تنمية الشخصية العربية المسلمة واستعادة مكانها اللائق .
٨ - تشكيل لجنة لمتابعة تنفيذ هذه التوصيات على ان تقدم فى المهرجان القادم تقريرا بما تم تنفيذه ، والاسباب التى دعت الى عدم تنفيذ ما لم ينفذ منها ◆

عرض : محمود قاسم

الأدب والموسيقى والرحيل

على الصفحات التالية نقدم نموذجين أدبيين يتمتعان بشهرة كبيرة فى كافة انحاء العالم لكن شهرتيهما كانت على أسس متضاربة أحدهما كاتب جاد له أهميته أما الثانى فقد استفاد من ظاهرة بعينها فجرى ، وراء اصحابها واستلهم منهم شهرته .

كما أن طفولة الكاتبين قد أثرت على حياتهم فيما بعد . فقد ولد كل منهما فى أسرة تحب الموسيقى . كما قام كل منهما بالاستفادة كثيرا من الرحيل خارج بلادهما . . انهما الانجليزى أنتونى بيرجيس والأمريكى ويليام ستايرون .

● عالم أنتونى بيرجيس كتاب الرواية .. سيدخلون جهنم

غريب أمر ذلك الكاتب الانجليزى الذى أقام مملكة للكفرة . . بعد أن أقام صرحا كبيرا للسيد المسيح فى روايته الضخمة « يسوع الناصرة » . . لقد عاد انتونى بيرجيس إلى قارئه فى الشهور الأخيرة بروايته « مملكة الكفرة » التى أثارت العديد من التساؤلات منها تأكيده أن السيد المسيح عليه السلام لم يتم صلبه كما يعتقد وذلك مثلما قال فى حديثه لمجلة جوردى فرانس فى الثامن من ديسمبر الماضى : « لقد قال راوى روايتى هذا . فليس لدينا أى برهان أن المسيح قد مات على الصليب . كان يمكنه أن يستمر حيا فى توسلاته . لقد كان نجاراً ثم بلا مهنة ، أما الحياة التى عاشها فقد ألهمته القوة والمقاومة الطبيعية المثيرة للدهشة . وإنه بذلك تمكن من قلوب المؤمنين به فى وسط الهواء . . »

وقال بيرجيس أيضا فى نفس الحديث أن المسيح كان بشراً مثل الآخرين . . وأنه أراد بهذه الراوية أن يصنع عملا روائيا ضخما على غرار « كوفاديس » مؤكدا أنه كما توجد مملكة خاصة بالمؤمنين فإن للكفرة مملكتهم وهى دائما مملكة الشياطين الذين وقفوا عقبة ضد انتشار المسيحيين ويجب أن ندخل هذه المملكة لنعرف كيف تسير ومن هم ملوكها .

وفى نفس الحديث قال بيرجيس : « أنا نصف ايرلندى ، أحمل جواز سفر انجليزى يقول إننى كاثوليكى من يوركشاير . كان التعليم العالى ممنوعاً عنا حتى عام ١٩٢٩ . عمل أبى عازفا للبيانو ثم نادلاً فى بار . أما أمى فقد كانت راقصة . اذن فمن أكون سوى رجلا يبحث عن تسلية الناس » .

يسمونه الآلة الكاتبة المتنقلة . يكتب فى كل مكان . ويمارس أكثر من نوع من الكتابة . من الرواية إلى القصيدة والسيناريو السينمائى والمسرحية . والتمثيلية التلفزيونية . إنه عميد أدباء الأدب الانجليزى المعاصر . .

تتوالى أعماله الواحد تلو الآخر . يسافر كثيراً هنا وهناك ولا يكف عن الحركة . يتحدث ويكتب بطلاقة ست لغات إلا أنه انجليزى من رأسه إلى أخمص قدميه . وإذا كانت اللغة الانجليزية حسبما يقول « صعبة جدا فى كتابتها » الا أنها وسيلته الأولى فى التعبير خاصة بالنسبة لرواياته التى يعدها أفضل الوان الكتابة حتى الآن . .

ولد بيرجيس فى عام ١٩١٧ فى أسرة تتسم بالتعصب الدينى . التحق بجامعة مانشستر بعد أن ترك المدرسة الكاثوليكية . وكان يتمنى فى أول الأمر أن يصبح عازفا إلا أنه قرر أن يهجر عالم الموسيقى إلى الأدب . وقد ساعدته موهبته الأدبية أن يقوم بإلقاء المحاضرات والندوات الأدبية فى الجيش أبان تجنيده وترك بلاده لأول مرة عام ١٩٤٢ متجها إلى جبل طارق ثم أوروبا وهناك اختلط بعالم يختلف عما اعتاده . ورأى بشراً آخرين لا يتكلمون لغة يفهمها . وفى عام ١٩٥٤ سافر إلى ماليزيا حيث التحق باحدى الوظائف التى وفرت له الوقت كى يمارس الكتابة وقد أصيب عام ١٩٥٩ بمرض اضطره إلى العودة لوطنه . وقال الاطباء أنه لن يعيش أكثر من عام . ولذا عزم أنتونى أن يترك لزوجته ثروة فكتب فى أقل من عام خمس روايات لكن القدر لم يوافه منيته . وإنما جاء على امرأته . فتزوج من امرأة ايطالية هاجر معها إلى مالطا . ثم ظل ينتقل فيما بعد ــ بين البلاد حتى استقر أخيراً فى مونت كارلو واختارها لنفسه مكتفى : « يعد المنفى شرطا أساسيا للكاتب وأنا سعيد دوما حين أجد نفسى هناك حيث لا أسمع الكثيرين من الناس يتحدثون بالانجليزية التى افتقدتها فبدوت كأننى بترت لسانى فى الوقت الذى أجد أنه الزاما علىّ أن أكتب بلغة وطنى » .

وقد جلبت روايته « البرتقالة الآلية » الشهرة الواسعة خاصة بعد نجاحها كفيلم سينمائى أخرجه ستانلى كيوبريك عام ١٩٧٢ . وقد اتبع فيها أسلوبا أقرب إلى ما كان يفعله مواطنه الدوس هكسلى فى رواياته . فهو يدخل فقرات طويلة لها علاقة صحيحة بالعمل الأساسى بعدة لغات أخرى خاصة اللغة الروسية . . وتنتمى هذه الرواية إلى أدب الخيال السياسى الذى قدم فيه بيرجس أربعة كتب يقول أنه من المعتاد أن نشاهد صور ضحايا الجرائم فى الصحف بعد أن يتم ارتكاب الجرائم . لكننا لم نر أبدا صوراً تبين لنا الجريمة أثناء وقوعها . لذا فإنه يصور بالتفاصيل كيف حاولت مجموعة من الجنود اغتصاب فتاة جميلة . لكن عصابة اليكس تنقذ الفتاة من

براثن الجنود كي ينالوا منها بكل وحشية وتميل هذه العصابة إلى ممارسة كافة الوان السادية أثناء ممارستها للسلوك الاجرامي . فهي تختطف رجلا مخموراً ومعه زوجته فيضربونه بشدة ويغتصبون زوجته أمام عينيه بوحشية لا نظير لها مما يصيب الزوج بالشلل لهول ما رأى امرأته تموت أثناء اغتصابها .

هذه كلها أشياء ناتجة عن استفحال الآليات في داخلنا فقد تحول عالمنا إلى كتلة حية من العنف والدماء حيث نرى في النصف الثاني من الرواية عملية غسيل مخ لاليكس في إحدى المصحات يتحول على أثرها المجرم المتوحش إلى انسان ذليل خنوع مطيع . اذ ضربه انسان انحنى ليقبل حذاءه وعندما اختبروا قابليته للجنس فقدموا له فتاة عارية سافرة تقيأ.وقد أثارت هذه التجربة الرأى العام . فطالبه باجراء عملية غسيل مخ لاليكس ليعود مرة أخرى إلى سجيته . فنحن في مجتمع مملوء بالذئاب التي عليها مواجهة بعضها كي يبقى الأقوى في النهاية .

ورغم أن بيرجيس يؤكد على العنف في أغلب رواياته . الا أنه يرى أنه لا علاج لمجتمعنا المعاصر سوى بالعودة إلى الدين . ولذا فقد قدم روايته « يسوع الناصرة » عام ١٩٧٧ كي يؤكد أن حياة السيد المسيح تشكل صدى لمأساة ودرسا للتحمل . ومعاناة نفسية للتلاميذ . فلكل انسان كلماته وسماته وهو يرى أن المسيح رجل مثلنا ينبثق من عالمنا رجل كانت له معجزاته الصغيرة التي لا تتوقف كإحياء الموتى وشفاء المرضى . ولكن كانت له معجزة كبيرة واحدة هي التي جعلت منه رسولا وجعلتنا نؤمن به . هي أنه استطاع أن يكون منا وأكبر منا . استطاع أن يكون المسيح الذي نعرفه جميعا .

وفي عام ١٩٧٨ نشر بيرجيس رواية أخرى بالغة الأهمية تحمل اسم ١٩٨٤ ــ ١٩٨٥ » يعود فيها إلى أدب الخيال السياسي . ومن عنوان الرواية نرى أن بيرجيس يحاول أن يغزو نفس العالم الذي سبقه إليه مواطنه الانجليزي جورج اورويل . لكن الشخصيات هنا تختلف فنحن أمام ديكتاتور عصري يدعى بيف ، وهو يعيش في عصر ملك يدعى شارل الثالث وهناك مملكة تسمى « مملكة العمال » يتزعمها بيف العامل الذي يسعى للاستيلاء على الحكم كي يصوغ بنفسه كل القوانين التي تجعل الفوضى والاغتصابات تسود شوارع المدينة ويفقد بيف زوجته بعد أن اصيبت في حريق باحدى المستشفيات . كان عمال المطافىء في أجازة حين احترقت زوجته . هذه التجربة تدفع الشاب أن ينضم إلى مجموعة من الشباب المتشردين الذين يعيشون على هامش المجتمع العبثي ويمارسون الاغتصابات والقتل . ويسيلون الدماء ويقضون أوقاتهم في تعليم لغات غريبة لا تنتمي إلى مجتمعهم .

وفي منتصف عام ١٩٨١ نشر برجيس رواية جديدة حول العنف الذي يجتاح العالم وأطلق عليها اسم « قوى الظلام » أو كتاب القرن العشرين حيث يتناول سبعين عاما كاملة من القرن العشرين مؤكدا على مظاهر العنف في داخله وقد نشرت مجلة الاكسبريس حديثا طويلاً مع الكاتب ــ ٢٥ سبتمبر ١٩٨١ ــ سنورد منه بعض المقاطع لإلقاء الاضواء على فكر بيرجيس حول العنف والارهاب الدولي فهو يقول : « حاولت في أول الأمر أن أعطي صورة حول العالم الذي أعرفه . . منذ سنوات ميلادي عام ١٩١٧ وحتى الآن أفكر جديا في أن هذا الكتاب يبيع جيداً في الولايات المتحدة لأنه طويل جدا فالامريكيون لا يحبون أن يشتروا كتابا يمكنهم قراءته في جلسة واحدة . مثل أعمال فرانسواز ساجان . انهم يشعرون بالغلبة إذا ما اشتروا شيئا ليس على هواهم . ففي مساكنهم تجد دائما الكتاب السميك الثقيل الذي تضعه على دولابك ويمكنك أن تحتفظ به كي تقرأه يوما . هذا الامر يضمن نجاح الكتاب بينما أنا لا أعلق أية أهمية حول هذا الموضوع . .

ويقول إن هذه الرواية قد استقبلت جيدا في المملكة المتحدة . لكن بشيء من الحذر لأنه يتصور ان القارىء الانجليزي له مفهوم خاص حول العمل . ويختلف هذا الأمر عنه في أيرلندا أو فرنسا أو أي بلد آخر . وعن بطل روايته تومي يقول : « إنه شاذ جنسيا وكاثوليكي » .

ويتضارب هذا الموقف الديني المتشدد داخله مع سلوكه الحسي . فالكنيسة ترفض شذوذه . وعليه فإنه يلزم وجود إلهين وقوتين . أحدهما للجنس والآخر للكنيسة الذي يطلب منه أن يتخلص من كل شروره . فهو أب أسرة كما أنه مجرم ليست له وظيفة سوى أن يؤلف روايات شعبية ويشعر تومي بالتمزق تجاه هاتين القوتين فيرفض أن يختلط بالعالم . يشرك معه البابا كارلو في حل مشكلته . يقول له : « أحس أنني انسان غير موجود . فانا لم أصبح شاذاً باختياري . وتومي يؤمن بحرية الاختيار وعندما نختار فإننا نفضل الأحسن فيجب أن يظل الشر خارجا . يقول له البابا « الانسان حر فيما يفعل لأنه كائن طيب » .

يلتقي تومي بالبابا كارلو مرة ثانية عام ١٩١٨ الذي يخبره أن الحرب قد انتهت لكن الحرب ليست سوى وسيلة للتعبير عن صفات رائعة داخل الانسان . مثل الشجاعة وروح التضحية والاتحاد وحب الزملاء . وان تطرح مثل هذا السؤال : « هل يجب اختيار الشر مثل ذلك الذي نقع تحت طائلته كي يمكن تحقيق نتائج مرضية ؟ » هل يجب أن نتمنى قيام حرب جديدة . وتكون الاجابة البديهية هي الرفض فكارلو يرى أن ضرر الحرب أكثر من خيراتها . .

ويقول بيرجيس ان كارلو كومباناني هو نفسه البابا يوحنا الثامن . « هذا الرجل بالنسبة لي هو أكثر الرجال خطورة في القرن العشرين . كانت هناك نية في تنصيبه قديسا . وعندما كنت أقيم بروما كتبت مقالا عددت فيه مجموعة من الوقائع ضده . وقد أشار الفاتيكان أن هذه المقالات يجب أن توضع في ملف الشيطان .

أما عن روايته الأخيرة فيقول « . تحت شمس الشيطان . يشعر الروائيون بأنهم في عقر دارهم لذا لن يدخل الروائيون الجنة ابدا بل سوف يدخلون نار السعير لأنها بيتهم حيث النيران الأبدية تجعل المرء أكثر إبداعا من وجوده في الجنة الموعودة . .

ويهتم انتوني بيرجيس بموسيقى اللغة التي يكتب بها . ويرى أن البناء الروائي هو عماد العمل نفسه وينقسم عالمه إلى قسمين : العالم

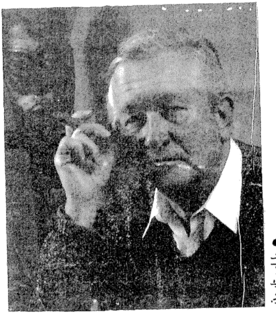
الطبيعى الذى نعيش فيه ، والعالم التحتانى الذى يعيشه كل إنسان منا خاصا بنفسه لا يعرفه الآخرون ولا يجيد أحد التعبير عنه : « يجب أن يكون هناك معبر طويل بين العالمين فنحن نتعلق بعالمنا التحتانى دون أن نعرف أننا مسلوبون اليه . فنحن لسنا الذين نبحث عن الله أو الشيطان . عن الخير والشر . نحن متعلقون بهم بصورة أو بأخرى . فربما يكون هذا « تحتانى » وربما هذا أفضل وربما يكون الأمر حسيا »

والعنف الذى يجتاح العالم الآن وتنبأ به بيسرجيس فى الستينات هو العنف الأبله الشرير . وهذا العنف مرفوض تماما . فإذا كان الكاتب يكره الطمأنينة العقيمة مثل كراهيته للحرب المدمرة . فإن الكاتب يوجه فى أعماله المتعددة التى تحلل العنف وظواهره نداء إلى أن تنبض القلوب من جديد تنبض بالحب والإنسانية . وأن يتجه العالم إلى الوحدة والخير والطمأنينة أبان السلام أكثر من وقت الحرب . .

• ويليام ستايرون

اليهود ودروب الشهرة فى الولايات المتحدة ..

فى الأشهر الماضية قام الكاتب الامريكى ويليام ستا يرن بزيارة فرنسا بمناسبة صدور طبعة جديدة من ترجمة روايته « اختيار صوفى » . . الى اللغة الفرنسية . وقد اهتمت الصحافة الادبية بهذه الزيارة وخاصة مجلة « لير » الأدبية التى أفردت للكاتب عدة صفحات ومن هذه الصفحات الكثيرة استقينا هذا المقال عن الكاتب الذى أصبح نجما بعد أن آثر مغازلة اليهود كى تصيبه نجومية لم يتمتع بها أى واحد من اقرانه .



• ويليام ستايرون

ينتمى ستا يرون الى مجموعة كتاب الجنوب الامريكى الذين تميزوا بارتباطهم الشديد بالبيئة هذه البيئة التى ظلت مغلقة سنوات طويلة . تشهد صراعات عنصرية متعددة وحروبا أهلية دامية ومن اشهر كتاب هذه البيئة ويليام فوكنر وجيمس بولدوين وارسكين كالدويل وكارسون ماكللورز وهم فى طليعة كتاب الولايات المتحدة جميعها . ففى مدينة نيو بورت بولاية فرجينيا ولد ستايرون عام ١٩٢٥ : «كان ابى مهندسا وامى موسيقية تعزف على البيان . كان كل منهما يحب الموسيقى والكتب خاصة امى التى تقضى أغلب اوقاتها فى القراءة . كانت مريضة جدا وكنت ابنها الوحيد . لذا شعرت بالغربة واندفعت الى القراءة . فى اول الأمر قرأت كتب الأطفال وحين أردت ان أواجه الحياة قررت السفر والتعيش من الكتب والكتابة . . . !!

لذا فقد التحق ويليام بالبحرية الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعد انتهاء الحرب درس فى الجامعة واثناء دراسته التحق للعمل باحدى دور النشر فى نيويورك . بدأت علاقته بالكتابة برواية « سرير الظلمات » التى نشرها عام ١٩٥١ وقيل أنها احدى افضل الروايات الأمريكية التى كتبت فى اعقاب الحرب . وفى العام الثانى قدم روايته الثانية « مسيرة الليل » ثم «حاجز الشعلات عام ١٩٦٠ و « اعترافات نات تيرنر » ١٩٦٧ والتى فازت فى نفس العام بجائزة بوليتزر الأدبية ثم قدم « اختيار صوفى » عام ١٩٧٩ التى حققت أعلى المبيعات فى الولايات المتحدة حيث بيع منها مليون نسخة والتقطتها السينما فى فيلم من اخراج آلان باكولا وبطولة ميريل ستريب .

فى روايته « مسيرة الليل » نرى الكابتن مانيكس الذى يكره ان يتحول من كيان انسانى مستقل الى رقم فى قائمة طويلة مزخومة بالأرقام . فيتحدى سلطة قائد السفينة التى يعمل بها ويجبر الجميع انه قد وعى نفسه وحقيقتها . فينظر اليه الآخرون على انه مخبول .

أما شخصية كنسولفنج فى روايته «حاجز الشعلات » فهى امتداد للكابتن مانيكس وهو انسان يبحث عن تعميق ذاته كى ينقذ نفسه من العدم . والوجود بالنسبة له ذو مفهوم برجماتى لنفعى . فعليه أن يأخذ حقه من متع الحياة التى ستنتهى يوما ما بالنسبة له . فرغم ايمانه ان الموت قريب من عنق الانسان فى كل لحظة . إلا أن على المرء أن يحقق لنفسه المكاسب المتوالية كى يهرب بصفة مؤقتة من العدم المنتظر .

وتتناول رواية «اعترافات نات تيرنر» التى تدور أحداثها فى الجنوب ثورة احد العبيد الزنوج ضد أسياده فى عام ١٨٣١ . وقد اثارت هذه الرواية سخط الكثير من الزنوج فى الولايات المتحدة خاصة انه نشر أبان ثورة الزنوج الشهيرة عام ١٩٦٧ . فقام البعض بالرد عليه فى كتاب يحمل عنوان « عشرة كتاب سود يردون على ويليام ستاريرن » .

بعد هذه الرواية آثر الكاتب الابتعاد عن الجنوب . وتوقف عن الكتابة اثنى عشر عاما ولعله ظل يبحث فى تلك الآونة عن الموضوع الذى يمكن به الصعود الى قمة الشهرة . ولأن اليهود هم الذين يملكون ناحية صناعة الشهرة فى أمريكا فقد جاءت روايته « اختيار صوفى » بمثابة حالة غزل بالغة السخونة فى موضوع يميل اليه اليهود كثيرا وهو ما دار فى معسكرات الاعتقال النازية ضد اليهود .

تدور أحداث الرواية فى عام ١٩٤٧ أى بعد انتهاء الحرب بعامين ستنجو فى الثانية والعشرين من العمر . قادم الى نيويورك من فرجينيا . انه يشبه أحد اشقاء ستايرون يعمل فى أحدى دور النشر ويأمل فى ان ينشر أحدى رواياته كى يصبح ثريا . يروى لنا كيف استقر فى أحد البنسيونات التى تملكها اسرة قادمة من بروكلين . انه يختلف عن سكان الحجرة العليا الذين انهكتهم العاب العشق الحيوانى فالرحيل يدعى ناثان لاندو يهودى من نيويورك يتمتع بجاذبية وحضور اما المرأة صوفى فهى كاثوليكية تتمتع بجمال بولندى هادىء فى الثلاثين من عمرها يعرف ستنجو فيها بعد انها هربت

من معسكرات الاعتقال بعد ان تعرضت لتجربة نفسية بالغة القسوة .

وفى القسم الأول من الرواية نعرف السيرة الذاتية لهذه المرأة القادمة الى نيويورك . تبدو رقيقة لكن حالة اكتئاب واضحة تسيطر على ملامحها . بدأت قصتها بكابوس مخيف ذات ليلة مظلمة فمن خلال حوار بسيط دار بين ستنجو وصوفى يعرف أن أباها كان ضد العنصرية وان النازيين قتلوه وزوجته . وتقول صوفى أن هذا الأب كان عبقرى زمانه وعقب القبض على والديها اصاب الحزن ابنتها فرفضت ان تعمل مع المقاومة البولندية إلا أنها عندما تنزل الى مدينة وارسو لمقابلة امها يتم القبض عليها . وفى معسكر الاعتقال يعذبونها ثم يطلبون منها ان تختار ايا من طفليها كى يذهب الى الموت . هذا هو اختيار صوفى وهو ليس اختيار بقدر ما هو قهر جبرى عليها أن تقبله شاءت أم أبت .

وعندما يرتبط ستنجو بجارية الغربيين يكتشف أنهما مصابان بكافة اشكال العقد الجنسية كالماسوشية . والسادية وان هذه السمات قد اكتسباها من وقائع التغريب التى جرت لها وأمامها فى معسكرات الاعتقال ويصور مجنون ناثان اليهودى كأنه معلم العصر فهو لماح جذاب يتناول المخدرات بجنون يقوم بدور الجلاد لعشيقته يمارس معها كافة أشكال العنف السادى فاليهودى يعلم صوفى كل شىء حول الجنس يردد لها يوما : « بوصفى يهودى . فإننى اعتبر نفسى مسئولا عن كل العذابات والالام » ولذا فعليه أن يخلص صوفى من كل ما يعلق بها من ذكريات حول سنوات العنف بما يتمتع من قوة جنسية وقدرته على تعذيبها انه يعذب فيها المرأة المسيحية قبل ان تكون الانثى .

ويصور الكاتب هذه المرأة كنموذج اقرب الى مارلين مونرو « ذهبت معها يوما الى الشاطىء لم يكف الرجال عن الصفير اثناء مرورها . امر لا يمكن نسيانه كان بها وشم على ذراعها مما يعنى انها قد عاشت فى معسكر أسرى وقد أثر هذه فىّ كثير » ويعترف ستايرون انه قد احب صوفى حبا شديدا لكن خجله منعه أن يبوح لها بما يحسه كان يكتفى بالنظر اليها . كانت قليلة الكلام بل لم تكن تتكلم بالمرة لانها لا تجيد اللغة الانجليزية روت له قصة خياتها بلغات خليطة من الفرنسية والانجليزية .

اما عن بطلة ستنجو فان ستايرون يقول « لم يكن ثمرة لخيالاتى فانا مثله قارىء لأشهر عديدة فى دار نشر ماكجرو هيل . انه عمل ممل ونمطى وسط اناس فى منتهى الابهة . رفضت مسودة رواية « كون تيكى » لثورة هيدرال الذى اصبح أحد كبار الكتاب . ومثله أيضا طردت من العمل بسبب موقفى اللا مبالى لاننى رفضت ان ارتدى قبعة فقد وجدت أن هذا غير مجد . فأنا لم ارتد القبعة قط الا عندما كنت فى البحرية كما اننى مثل ستنجو أيضا حين أحببت شابة تدعى ماريا انتحرت باسلوب غريب حين ألقت بنفسها داخل سيارتها فى البحر »

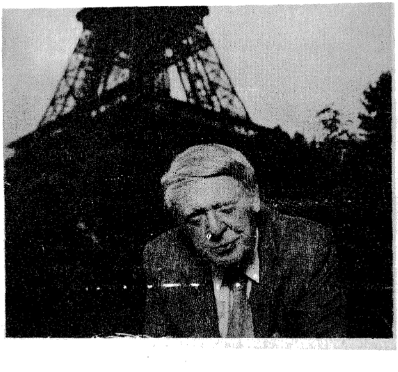
ويؤكد ستايرون أنه استلهم روايته من أحداث حقيقية حول امرأة بوهيمية طلب منها النازيون أن تختار أحد ابنائها كى يذهب الى الموت . « فى اواخر سنوات الاربعينات . أقمت فى بنسيون بيروكلين فى حى فلونبوسن حيث تدور أحداث روايتى وليست نيويورك ذات صباح قابلت امرأة شابة شقراء تكبرنى سنا كانت انجليزيتها متلعثمة موشومة على ذراعيها تنزهنا معا عدة مرات لقد عادت من معسكر أو شفيتس وكانت تحب شابا فى الغرفة السفلية لغرفتى . دعيانى فى ذات يوم . امام المائدة رأيتها جميلة . ورأيت المائدة مليئة بكل ما تشتهى البطن ديوك رومية لحم خنزير ، سجق ، مثلجات كل شىء رائع كل ما أذكره الان اننى تركت البنسيون بعد فترة قصيرة وليس معى مليم واحد »

ويؤكد ستايرون أنه زار معسكر الأوشفيتس قبل أن يشرع فى الكتابة وقرأ العديد من الكتب التى تناولت اسرار هذا المعسكر واذا كان المعتقلون هم الشخصيات الرئيسية فى هذه الروايات فان ستايرون يؤكد على شخصية الضابط الألمانى بيجاتذ الذى أجبر صوفى أن تختار بين ابنتها وابنها للذهاب الى الموت . كان يبدو أحيانا انسانيا اكثر منه رجل شرير . لا يمكن أن تميز الحدود بين الخير والشر لديه . انه رجل ينفذ الاوامر . فهو طبيب تم تجنيده فى الجيش الالمانى يتألم لما يفعله لكنه اعتاد أن يسمع الاوامر الغريبة كى ينفذها .

تضاربت اقوال ويليام ستايرون فى الصحافة الأدبية حول انتمائه للجنوب . وحول عدة مسائل ثقافية فعن الجنوب يقول : « اعتبر نفسى كاتبا من الجنوب لأن جذورى هناك لكن الجنوب تغير وانا فى الواقع لا اعتبر نفسى مثل كتاب الجنوب . لأن هذا يتعلق بعلاقتى بفوكنر . وأعتقد أننى مدان له بالكثير فهو يسيطر على خيالى وأعمالى لكن يجب الا يظل الكاتب واقعا تحت تأثير كاتب آخر ، عليه أن يعثر على هوائه النقى . .

اما عن الثقافة الامريكية فيقول : « زوجتى يهودية واصدقائى يهود وكل الثقافة الامريكية تحاول ان تكون يهودية باسلوب بالغ الحيوية .

ومن احاديث ستايرون الصحفية نكتشف انه اقل تعريفه للفن الروائى فى حديثه لمجلة نوفيل اوبز فاتور (اول اغسطس ١٩٨١) خير مثال على ذلك كتابة الرواية هى اولا سرد . ويستمر هو الاساس عند تحقيق الهدف من خلق الرواية وانا اتعمد ان اصنع التوتر والقلق والصور المركبة اثناء كتابة الرواية » ◆



● أنتوني بيرجس

قراءة فى علم الجمال الخلدونى

بقلم سارة مصطفى

تقول صاحبة هذه المقالة إن ابن خلدون حينما تناول فى مقدمته العديد من شروط ومقومات الابداع فى الشعر والموسيقى والغناء فإنه كان يريد الوصول إلى تنظير علم جمال عربى بعمل فلسفى متميِّز فى ضوء تحديده لمعنى التاريخ والعمران كنشاط اجتماعى إنسانى . . . ومن خلال تحليلها لرؤية ابن خلدون للتناقضات بين المدينة والبادية تعالج الكاتبة أبرز معالم نظريته الجمالية وما تثيره من اشكاليات حول قضايا الادارك الجمالى وتحديد مفهوم الجمال ومسألة الابداع الفنى ، فمن حيث الادراك توضح أن المستمع الحضرى للموسيقى فى تناسباتها اللحنية يدرك جيداً تلك التناسبات فى صيغتها البسيطة أو المركبة . . غير أن هذا لا يكفى لتمييز الجمال فى الألحان ، فإن التناسب موضوعى ونسبى فى آن ، تتحكم فيه علاقة المدرك بالمحسوس المدرك « فالأداة تنشط فعاليته حسب الوسط الحضارى ، اللذة ستختلف قوتها ودرجتها ، إننا أمام نماذج ادراك جمالى متعددة تعدد العمران الحضرى . فالتلاؤم والتناسب فى المحسوس والجمال ، داخل العمران الحضرى يتميز بالغنى والتركيب . من هنا لا يدرك فيه البدوى لذة ، بل تنافراً ، كما لا يدرك الحضرى منتهى اللذة ، فى عملية تذوقه لنموذج فنى بدوى نظراً لتميزه بالبساطة الايقاعية واللحنية مع أنه يدرك تلاؤمه وتناسبه البنائى » . . . غير أن اللذة الناشئة عنه لاختلاف نموذج الاشباع الجمالى غير تامة ، ولأجل تعميق تنظيره للادراك الجمالى الموسيقى يطرح ابن خلدون أمثلة كثيرة للملائم من الطعوم وارتباطها بالذوق والمزاج لدى البدو ، والحضر ، وكذلك الملبوسات والروائح ما ناسب مزاج الروح القلبى البخارى لأنه المدرك ، فالحاسة لا تدرك ولكن تؤدى للمُدْرِك ما يُدرك إنه مزاج الروح القلبى ، والتلاؤم الذى تخلص إليه الكاتبة من تحليها هو تناسب طبيعة المُدْرِك والمُدْرَك ، أما فى شرح ابن خلدون لجمالية الموسيقى فهو يعتمد على نظرية التأثير .

وتحت العنوان الفرعى (التلاؤم والتناسب بالمقالة تنقل لنا الكاتبة ما قاله (هنرى فارمر) حول مبدأ التأثير Ethos من انه « أصبح شديد الارتباط بالموسيقى » حيث قُرنت الفكرة السامية القديمة لشرائع صابئة حران مع نظرية قدماء اليونان ، والبيزنطيين القائلة إن كل كائن أرضى يكون متأثراً بكائن سماوى . فنغمات السلم السبع تساوى الكواكب السيارة السبع . . . ، وقد بحث الكندى هذا الموضوع باسهاب كما أن هذا المبدأ كان معروفاً بالأندلس . أما بالنسبة لجمالية المرئى فإنه (إذا كان المرئى مناسباً فى أشكاله وتخاطيطه تناسباً جمالياً لا يخرج به عن طبيعته كان حينئذ مناسباً للنفس المدركة) .

وفى حديثها عن مصدر اللذة توضح إن المدرك الجمالى كمحسوس له تناسبه ايضاً أى له جماليته . وهو من حيث هو فعالية بين موضوع إدراكه فى علاقة اتزان بينه وبين المحسوس الآخر كموسيقى أو زهرة أو طاولة . إنه تناسب جماليتين . هذا التناسب العلائقى بين التناسبين هو ما يولد اللذة ، فهى بالتالى لذة اكتشاف توافق بين تناسبين .

وبعد أن تعرض لنا صوراً عدة من التلاؤم التى ساقها ابن خلدون تصل إلى رأيها الذى يقول بأن الجمال عنده علاقة تتأسس على وجود تناسب وتلاؤم بين المدرك والمدرك فتنشأ بالتالى عن عملية الادراك لذة ، هى ما يميز الجميل الحقيقى من العادى ، غير أنه (أى ابن خلدون) فى تقديمه لصورة التلاؤم فى العشق الصوفى ينتقل اعتماداً على ثقافته وممارسته الصوفية من الادراك الجمالى إلى الادراك الكمالى ذلك الادراك الذى لا يُدركه الانسان الا عبر الانسان فالجمال ندركه فى الوردة والغناء والشعر . . والبحر . . ، فإدراكه إذن إدراك جزئى ، نسبى لجزئية آلية الادراك وموضوعه مزاج الروح والزهرة ، هذا الادراك تتولد عنه لذة ، لكنها لذة جزئية مؤقتة تهز وتراً وحيداً فى الذات ، بينما ادراك الكمال كله مطلق لكلية آلياته : الفطرة والشكل الانسانى باعتبارة أكمل اشكال الوجود الجميلة . وإن ادراك الانسان لبعض كيفياته هو إدراك للجمال بواسطة الفطرة ولكن الفطرة تستهدف من وراء ادراك جمال الشكل الانسانى ادراك الكمال وبذلك يكون المدرك للكمال مدرك للجمال .

« بهذا التدرج فى معالجته وبناء نظرية حول الجمال يريد إبن خلدون كشف أبعاد جمال الموسيقى والغناء مبتدئاً بالبحث فى ابسط خصائصه : الصوت وتناسب المسموع » مقدماً شروطاً خمسة هى :

١ - تناسب كيفيات الصوت .

٢ - ألا يخرجَ من الصوت إلى مَدِّه دفعة بل يتدرج . . .
٣ - التناسب فى أجزاء الصوت .
٤ - التناسب اللحنى البسيط .
٥ - التذوق والابداع المتناسب فى الموسيقى والغناء .

وتأخذنا المقالة إلى موضوع الأبداع والعلاقة بين الابداع فى الموسيقى وعلم الموسيقى فنجد الكاتبة تقول « إن ابن خلدون لا يطرح جواباً مفصلاً فى فصل (صناعة الغناء) ولكنه يعالج القضية بعمق وتفصيل حتى يتطرق إلى تفسير العملية الابداعية وشروطها فى الشعر . . . بتصور بقدر ما يسرى على الشعر يسرى على الموسيقى وكل مجالات الفن . إذ أنه يري أن البيان والعروض والبلاغة تخرج عن صناعة الشعر من حيث ابداعه لأن ابداع الشعر مرجعه إلى الصورة الذهنية يقول « مؤلف الكلام هو كالبناء أو النسَّاج ، والصورة الذهنية المنطقية كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال ، الذى ينسج عليه فإن خرج القالب فى بنائه أو عن منواله فى نسجه كان فاسداً ولا تقولن إن معرفة قوانين البلاغة كافية لذلك . . . » وبعد شرح دقيق لوجهة نظر ابن خلدون فى عملية الابداع الشعرى وما يتبعها نصل مع الكاتبة إلى ختام مقالتها فى العبارة التى تقول « لا شك ان هذه المبادىء والشروط التى تكيف العملية الابداعية فى الشعر ، تسرى أيضاً على الابداع فى الموسيقى بشكل عام . بهذا العمق العقلانى الفلسفى المتميز قدم لنا ابن خلدون مساهمة فى تنظير علم جمال عربى لا يتوافق مع تقهقر المستوى الحضارى والثقافى العام لعصره » ◆

مجلة الكويت
السنة السابعة
العدد (٥٧)

مبادىء الأخلاق عند « مسكويه »

د . محمد فاروق النبهان

يعتبر كتاب « تهذيب الأخلاق » لأبى على أحمد بن محمد مسكويه ، المتوفى سنة ٤٢١ هـ، من أهم الكتب فى تراثنا الإسلامى التى تحدثت فيه فلسفة الأخلاق عن طريق معرفة النفس ، وتطلعها إلى الكمال .

ومن أهم طبعاته ، الطبعة التى قام بتحقيقها الدكتور قسطنطين زريق فى بيروت ، والتى تولت الجامعة الأمريكية فى بيروت أمر نشرها ، حيث أشار المحقق إلى أنه اعتمد فى تحقيق هذا النص على ست مخطوطات ، أربع منها فى مكتبات استانبول ، وواحدة فى دار الكتب المصرية ، وواحدة فى المتحف البريطانى ، وبعض النسخ تحمل عنوان « كتاب طهارة النفس » والبعض الآخر يحمل عنوان « كتاب تهذيب الأخلاق وطهارة الأعراق » ، ونظراً للاضطراب فى التسمية أثر المحقق بما شاع من عنوانه وهو « تهذيب الأخلاق »

● مقالاته

ويتألف الكتاب من سبع مقالات كما جاء فى معظم الطبعات إلا أن المحقق يرى أن الكتاب يتألف من ست مقالات لا سبع ، وأن المقالة السابعة هى جزء من المقالة السادسة ، وأن فصلها عن المقالة السادسة من عمل بعض الناسخين المتأخرين وهى كما يلى :

● المقالة الأولى : مبادىء الأخلاق ، النفس وقواها ، الخير والسعادة ، الفضائل والرذائل .
● المقالة الثانية : الخلق وتهذيبه ، الكمال الإنسانى وسبيله .
● المقالة الثالثة : الخير وأقسامه ، السعادة ومراتبها .
● المقالة الرابعة : العدالة .
● المقالة الخامسة : المحبة والصداقة .
● المقالة السادسة : صحة النفس : « حفظها وردها » .

● النفس ليست هى الجسم

يرى « مسكوية » أن النفس ليست جسماً وليست جزءاً من جسم ، وتختلف عن الأجسام من حيث الجوهر والأحكام والخواص والأفعال ، وأن من أهم فضائل النفس شوقها إلى أفعالها الخاصة بها وهى العلوم والمعارف .

ويستدل على ذلك الاختلاف بقوله : إن كل جسم له صورة ،

فى اعدادنا القادمة

● بيكاسو فى رأى يونج
● تنوير فولتير
● من اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة
● الحلم والضفيرة
● الذاكرة والزمن والرواية
● اعترافات القديس أوغسطين
● مايكوفسكى
● الأرض فى الرواية الفلسطينية
● الحضارة والفلسفة

ولا يقبل صورة أخرى من جنس صورة، الأولى إلا بعد مفارقته الصورة الأولى مفارقة تامة ، أما النفوس فإنها تقبل صور الأشياء كلها على اختلافها من المحسوسات والمعقولات من غير مفارقة للصورة الأولى ، أو زوالها ، وبقبولها للصور الجديدة تزداد قوة ، ولهذا يزداد الإنسان فهماً كلما كانت نفسه أقدر على قبول الصورة الجديدة ، لتزداد معارفه وتصوراته ومدركاته . والنفس بطبيعتها تتطلع إلى الفضائل ، وتحصل على تلك الفضائل بمقدار ما ينصرف الإنسان إلى العناية بنفسه ، عن طريق تطهير النفس من الرذائل ، التى تعتبر من أضداد النفس .

● الخير والشر بالنسبة للإنسان

يرى أبو على مسكويه : أننا عندما نتحدث عن الإنسان ، فإنما نتحدث عن خصائصه المميزة له عن بقية الخلق ، وأهم ما يميز الإنسان « للأمور الإرادية » التى تتعلق بها قوة الفكر والتمييز ، وهى تنقسم إلى قسمين : الخيرات والشرور ، فالخيرات : هى الأمور تحصل للإنسان بإرادته وسعيه ، مما خلق له الإنسان .

والشرورو : هى الأمور التى تعوقه عن هذه الخيرات بإرادته وسعيه ، أو كسله وانصرافه .

ولكل إنسان كماله الخاص به لا يشاركه فيه غيره ، وأفضل الناس من كان أقدرهم على أفعاله الخاصة به ، وأشدهم تمسكاً بشرائط جوهره الذى يميزه عن سائر الموجودات .

ومن هذا المنطلق ينبغى على الإنسان أن يكون أحرص على الخيرات التى هى كما لنا ، والتى من أجلها خلقنا ، ونجتهد فى الوصول إلى الانتهاء إليها . وتبرز سعادة الإنسان من خلال صدور أفعاله التى تخص صورته بطريقة تامة كاملة بحسب تمييزه ورويته ، وعندئذ يختار الأفضل ويعمل به إذ يختار الأدون ويميل إليه .

● قوى النفس

وتنقسم قوى النفس إلى ثلاثة أقسام :

أولا : قوة يكون بها الفكر والتمييز والنظر فى حقائق الأمور .

ثانياً : قوة تكون بها الغضب والنجدة والإقدام على الأهوال والشوق إلى التسلط والترفع وضروب الكرمات .

ثالثاً : قوة تكون بها الشهوة وطلب الغذاء والشوق إلى الملاذ التى فى المآكل والمشارب والمناكح وضروب اللذات الحسية .

وتلك قوى مختلفة ومتباينة ، إذ قوى بعضها أضرّ بالآخر ، وربما أبطل فعله ، وهى تقوى أو تضعف بحسب المزاج أو العادة أو التأديب ، وهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

ـ القوة الناطقة : وتسمى الملكية ، وآلتها التى تستعملها من البدن « الدماغ » .

ـ القوة الشهوية : وتسمى البهمية ، وآلتها « الكبد »

ـ القوة الغضبية : وتسمى السبعية ، وآلتها « القلب »

● الفضائل الرئيسية

يرى مسكويه أن النفس الناطقة إذا كانت حركتها معتدلة وغير خارجة عن ذاتها ، وكان شوقها إلى المعارف الصحيحة ، حدثت عنها فضيلة العلم وتتبعها الحكمة ، وأن النفس البهمية اذا كانت حركتها معتدلة ومنقادة للنفس العاقلة حدثت عنها فضيلة العفة ، وتتبعها فضيلة السخاء ، وأن النفس السبعية إذا كانت حركتها معتدلة تطيع النفس العاقلة حدثت عنها فضيلة الحلم وتتبعها فضيلة الشجاعة .

وينتج عن الاعتدال فى هذه الفضائل ونسبة بعضها إلى بعض ، فضيلة العدالة وهى كمال الفضائل وتمامها . . وبناء عليه فقد أجمع العلماء على أن أجناس الفضائل أربعة هى : الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة ، وأضدادها من الرذائل هى : الجهل والشره والجبن والجور .

● الفضيلة وسط بين رذيلتين

والفضائل فى نظر مسكويه ، هى أوساط بين أطراف ، فالفضيلة وسط والأطراف رذائل ، والفضيلة التى تعتبر الوسط بين رذيلتين ، تبرز من خلال الفضائل الرئيسية ، فالحكمة وسط بين السفة والبله والعفة وسط بين الشره وخمود الشهوة ، والشجاعة وسط بين الجبن والتهور ، والعدالة وسط بين الظلم والانظلام.

● الفضيلة والاجتماع الإنسانى

والفضيلة فى نظر مسكويه ، لا يمكن تصورها إلا من خلال الاجتماع الإنسانى ، لأن الإنسان مدنى بالطبع ، ولا تتحقق سعادته إلا من خلال الآخرين ، فإن انعزل عن الناس وانفرد بنفسه ، أو اعتكف فى الأماكن النائية لا تبرز فضائله ، وتتعطل ملكاته وقدراته ، ولا يمكن أن تنتسب إلى هؤلاء ، لأنهم لم يختبروا ، ولم يروا فرصة لممارسة الرذيلة لكى يوصفوا بالفضيلة ، فالفضيلة ليست « إعداماً » كما يقول « مسكويه » وإنما هى أفعال وأعمال تظهر عند مشاركات الناس ومساكنتهم ، وفى المعاملات وضروب الاجتماعات ◆

مجلة « الفيصل »
العدد (١٢٣) مايو ١٩٨٧

عالم المسرح
كتاب : نعمان عاشور

نبيل فرج

ازدهرت الحركة المسرحية فى بلادنا عبر ارتباطها بثورة يوليو ١٩٥٢ . وفى الستينات بلغت هذه الحركة قمة صعودها ، بظهور جيل كامل من كتاب المسرح ، صاغ فى أعماله المبادىء الانسانية العادلة ، التى نادت بها الثورة ، أو وعدت بتحقيقها .

إلا أن تغير التوجهات والأوضاع السياسية فى السبعينات ، والأخذ بالانفتاح الاقتصادى والمجتمع الحر ، أدى إلى انحسار الأضواء عن هذا المسرح الجاد ، مسرح الرسالة الاجتماعية ، وحل محله المسرح التجارى الهابط ، مسرح القطاع الخاص ، الذى يعتمد على التسلية والاثارة ولا يسعى إلا إلى الربح المادى ، ولو على حساب كافة القيم والأهداف .

ولا يزال هذا المسرح ، مع الأسف الشديد ، هو الذى يمثل الظاهرة المسرحية فى مصر ، فى غياب مسرح الدولة .

حقا ، ثمة بوادر طيبة لمسرح القطاع العام ، بدأت فى السنين الأخيرة . ولكنها بوادر متباعدة ، مشتتة ، لا ينتظمها اتجاه أو رؤية شاملة ، وتعانى من التعثر الملحوظ . فلا تزال مسارح هذا القطاع موحشة ، تسبح فى السكون والظلام رغم ما هو معروف ومسلم به من أن حجم نشاط مسرحنا المصرى الرائد ، فى المنطقة العربية ، هو الذى يحدد حجمه ونشاطه ومستواه فى أرجاء الوطن العربى .


نعمان عاشور

وكتاب « عالم المسرح » الذى صدر فى العام الماضى للكاتب المسرحى الراحل نعمان عاشور (١٩١٨ ـ ١٩٨٧) ، عن دار الموقف العربى ، فى نحو ٣٠٠ صفحة من القطع المتوسط ، كتاب هام لرائد لامع ، يتصدر اسمه أسماء كتاب المسرح الذين صنعوا نهضته فى الستينات .

ولذلك يمتزج فى الكتاب الجانب الخاص بالجانب العام ، أو الذاتى بالموضوعى ، لأن نعمان ركن أساسى فى المسرح المصرى ، يتعرف عليه قارىء الكتاب ، وعلى مسرحه الواقعى الرائد ، وهو يتعرف على أبعاد الحياة المسرحية الملتزمة ، التى تناولت ، فى ابداعها ، هموم وأحلام الطبقة الوسطى العريضة فى ظل الثورة .

يعرض الكتاب فى فصوله الأربعة حشدا من المعارف والموضوعات المتشعبة ، التى لم تسلم من التكرار ، تبدأ بمفهوم نعمان عاشور للمسرح كنشاط انسانى حى ، موضوعى وجماعى ، له أثره الفعال على عقول الناس وأفكارهم . وباعتباره مهد الدراما ، وعصب الفنون والمعبرات الأخرى كالسينما والاذاعة والتلفزيون ، يورد تاريخه فى الحضارات التى عرفته ، ومكانه بالنسبة لبقية الفنون الأخرى ، ونشأته فى الوطن العربى ، ومساره ما بين دمشق وبيروت والقاهرة والاسكندرية ، فى حالة الارتفاع وحالة الهبوط ، حسب الظروف الاجتماعية والسياسية وعلاقة المسرح بالدولة والمجتمع والتراث ، ويناقش مجموعة من المشاكل والقضايا الدرامية ، من الصعب حصرها ، تتصل بالتأليف كأساس للمسرح ، لأن الاعداد والاقتباس والترجمة لا تؤدى إلى نهضة مسرحية ، وباللغة الدرامية التى تذوب داخل مكونات العرض المختلفة ، وبالنقد المسرحى والنقاد « حملة التمائم الدرامية » ، الذين يتعين عليهم ، فى رأى نعمان ، أن يبذلوا عناء كبيرا فى معايشة العمل الدرامى ، وفى الكشف عن طاقة الخلق والابتكار فيه ، وليس تطبيق ما حفظوه عن أرسطو أو بريخت .

كما يناقش الكتاب الاخراج ، والتمثيل ، والرقابة الرسمية ، والريبورتوار كوسيلة لتصحيح اتجاه المسرح ، واعادة الجمهور اليه ، بعد أن أفسدت الهزليات التجارية ذوقه ، ويوصى بضرورة توسيع رقعة النشاط المسرحى ، حتى يصل إلى الأقاليم النائية ، كما يوصى بالعناية بالمسرح المدرسى فى مراحل التعليم المختلفة ، وتكوين الفرق المسرحية ، واصدار مجلة متخصصة للمسرح ، (وهو ما تحقق مؤخرا) ، وترجمة المسرح العالمى . .

ولعل أهم صفحات الكتاب ما كتبه نعمان عاشور عن تشيكوف وابسن وشو ، وأنواع الكوميديا فى المسرح المعاصر ، مثل التراجيكوميديا ، التى تمتزج فيها التراجيديا بالكوميديا ، والكوميديا السوداء ، التى يكتبها نعمان عاشور نفسه ، وهى الكوميديا التى تتحرك فيها الملهاة فى ظل المأساة ، موضحا أن هذا التداخل بين العنصرين الاساسيين للمسرح ، عنصر الكوميديا وعنصر التراجيديا ، وليد عصرنا المتشابك ، وان توفرت اشكاله فى عدد من الأعمال الدرامية الكبيرة ، وبصفة خاصة بعض أعمال شكسبير .

ويصحب المؤلف القارىء مع أكثر من كتاب عن المسرح وأعلامه ، مؤكدا المرة بعد المرة أن المسرح أهم وجوه الحياة الثقافية فى مجالاتها المختلفة ، وأنه لابد من حماية وتأييد الدولة له ، وأن الأصل فى المسرح هو النص المسرحى ، أى المؤلف ، وليس

المخرج أو الممثل ، كما تحاول بعض التيارات الفنية المحدثة أن تثبته ، وذلك من خلال أعلائها وتأكيدها على عناصر الفرجة ، وإن اجهاض المسرح يعتبر دليلا على تدهور الحياة السياسية والاجتماعية .

وعلى الرغم من أن المسرح عند نعمان عاشور نص أولا ، يكتبه المؤلف وفى ذهنه مقومات الحياة التى يعيشها الجمهور ، الا أن الظاهرة المسرحية ، فى مفهومه ، تتكون من مجموعة عناصر متكاملة يحملها فى الممثلين بأدائهم المجسم الحى ، والفنيين الذين يقومون باشباع حس المشاهد الجمالى ، بالاضاءة ، والديكور ، والموسيقى ، والملابس . .

أما المخرج فهو قائد العرض وموجهه ومنسقه ، الذى يفسر النص وينقل رؤيته نقلا فنيا إلى الجمهور الذى لا يعد عنصرا سلبيا ، بل يدخل فى صميم العرض الدرامى الذى يربط هذه العناصر المختلفة فى سبيكة واحدة ، محققا وظيفة المسرح الاجتماعية كقوة مادية من قوى التقدم والتغيير إلى ما هو أفضل ، أو كسلاح من أسلحة السيطرة على المصير الانسانى ، فى الصراع من أجل الحياة الجديدة .

ويرى نعمان عاشور بحق أن الرسالة التى يضطلع المسرح بأدائها لا تتم إلا اذا تمتع الجمهور المتلقى بالثقافة والوعى والادراك ، كما يتمتع بها كل العاملين فى المسرح ، سواء بسواء .

واحتفال نعمان عاشور بالجمهور بدأ مع بداياته المسرحية ، وكان موجها له فى الاتجاه إلى واقع حياة الناس . وفى الكلمة التى قدم بها مسرحيته « الناس اللى فوق » سنة ١٩٥٧ ، نفى أن يكون هناك شىء اسمه مسرحية مقروءة فقط ، فأدب المسرح هو الأدب الممثل ، ومما قاله :

« فالمسرح جمهور ، ولا سبيل إلى النهوض المسرحى المرجو بغير أن يتحقق له وجود الجمهور » .

ونعمان عاشور من القائلين بأن عمر المسرح فى بلادنا لا يرجع لأكثر من منتصف القرن التاسع عشر ، وأنه نشأ على نسق النمط الأوربى الذى تمتد جذوره إلى اليونان ، وأن التراث العربى الاسلامى لم يكن له أدنى معرفة بفن المسرح ، تزيد عن ترجمة كتاب « فن الشعر » لأرسطو .

ونفس هذا القول ، الذى ينفى انتساب المسرح إلى التراث العربى الاسلامى ، ينطبق أيضا على الحضارة الفرعونية ، وإن كنا نجد من يحاول أن يعثر فيها على نصوص مسرحية .

وفيما يتعلق بالحضارات الأخرى التى سيطرت على الشرق ، مثل اليونان والبطالسة والرومان والفرس ، فإن مسارحها الأثرية المنبثة فى بعض مدن العالم العربى ، لم تستطع أن تغرس هذا الفن فى البيئة العربية ، وظلت هذه المسارح الأثرية شاهداًثقافيا على حضارتها الأجنبية الغربية .

ولا يعدو مسرح الأراجوز وخيال الظل أن يكون ، فى نظر نعمان عاشور ، محاولات بدائية قاصرة ، لا تشكل تراثا يمكن تطويره ، ولو أنه فى بعض صفحات الكتاب يبدى تقديره ازاء الجهود التى تبذل فى تأصيل المسرح ، باكتشاف معالم أشكال مسرحية فى البيئة العربية ، وأهمها بلا شك المسرح الاحتفالى فى المغرب ، وتجربة « الفرافير » ليوسف إدريس ، وأبحاث الدكتور على الراعى .

يبدأ المسرح عندنا اذن كما يبين نعمان عاشور ، بالتفاتة رفاعة رافع الطهطاوى ، رائد الثقافة المصرية العربية فى عهد محمد على ، إلى أهمية المسرح كفن يقوم على التسلية ، ويهدف إلى الاصلاح ، أو « الضحك وسيلته ، ولكن تقويم المعوج هو مبتغاه » ، ثم بانشاء دار « الأوبرا » عند افتتاح قناة السويس ، فى عهد الخديو اسماعيل ، وظهور مسرح يعقوب صنوع الفكاهى الساخر ، وبعده أعمال مارون النقاش وسليم النقاش وأديب اسحق ، التى دارت فى الاطار الاجتماعى والسياسى . ويعد مسرح عبد الله النديم امتدادا لهذا المسرح ، الذى ارتبط بثورة عرابى ، وتوقف بفشلها .

وباستثناء بعض الأعمال الهامة فى بداية القرن العشرين ، مثل تقديم جورج أبيض لأعمال شكسبير التى ترجمها شاعر القطرين خليل مطران ، وأعمال محمد عثمان جلال المترجمة عن موليير بالعامية المصرية ، وتكوين فرقة أنصار التمثيل والمسرح سنة ١٩١٣ ، فقد توقف المسرح أثناء الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ، ولم يلبث أن دبت فيه الحياة مع ثورة ١٩١٩ ، من خلال الفرق الأهلية الخاصة ، إلى أن أنشأت الدولة الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ، وقدمت انتاج رواد المسرح النثرى والشعرى : توفيق الحكيم ، وأحمد شوقى ، وعزيز أباظة ، وعلى أحمد باكثير . وهذه الأسماء هى التى عاش عليها المسرح وان أضفنا إليها محمود تيمور ، كما عاش منذ العشرينات على مسرح نجيب الريحانى ، الذى يستند فى مقتبساته على البيئة المحلية ، والأنماط الهزلية » .

وفى ١٩٥٢ التقى المسرح مع الثورة فاكتسب قوة جديدة ، جعلت منه بعد سنوات قليلة بؤرة الاشعاع الفكرى والفنى .

* * *

هذا عرض سريع لمادة غزيرة متشعبة ، تشعر بوضوح وأنت تتلقاها أنها تدفقت من معايشة حميمة لتاريخنا الفنى ، ولحياتنا المعاصرة . قد تختلف مع الكاتب فى بعض الآراء والمواقف التى لا يسأم تكرارها ، رغم تسليمك بصحة المنطلقات التى يصدر عنها .

من ذلك مثلا ، ايمانه الذى لا يتزعزع بأنه لا سبيل إلى عودة الحياة إلى المسرح المصرى إلا باعادة عرض مسرحيات الستينات .

وغنى عن البيان بأن هذا المسرح ـ الذى لا خلاف على قيمته ـ نشأ فى واقع وفى ظل مناخ واستراتيجية تختلف اختلافا كبيرا عن الواقع والمناخ والاستراتيجية الراهنة . ولا يستطيع أن يعقد الحوار مع الحياة الراهنة ، ويعبر عنها ، إلا جيل جديد وكتابات جديدة تنبع من أعماق هذه المرحلة التى نمر بها ، المليئة بالهموم والاحلام المستحيلة ، ودون أن تفقد تواصلها بالطبع مع تاريخنا المسرحى كله ، فى تجلياته الأصيلة ، وقمتها بلا شك مسرح الستينات ، وفى مقدمته بلا شك أعمال الكاتب الراحل نعمان عاشور .

وأود أن أشير هنا إلى أن رأى نعمان لو صح ، فمعناه أن حياتنا الاجتماعية والثقافية فى حالة ثبات ، هذا غير صحيح بمنطق حركة التاريخ .

وبنفس الحماس الذى يتمسك به نعمان عاشور بمسرح زمن مضى ، يتمسك بالمسرح الاجتماعى أو الواقعى (الكلاسيكى) كصيغة وحيدة للتعبير ، ويرى فى كل التجارب المحدثة ، التى طورت فن المسرح وجددت معماره استجابة لحاجات فكرية وفنية معاصرة ، تغريبا وعزلة عن الواقع ، أو خروجنا على الخط الصحيح . وبذلك يغلق باب الاجتهاد والتجريب فى مجال ينهض على المغامرة الدائمة ، ويصادر محاولات وأساليب واتجاهات أصبحت جزءا من التراث الانسانى ، يمكن أن تثرى المسرح العربى .

وتقع هذه المصادرة وهو يتحدث عن حرية الكتاب ، وحرية الكتابة !

ومع هذا فسيظل لهذا الكتاب قيمته الهامة لكل من يريد أن يتعرف على الخلفية الفكرية لكاتب مسرحى رائد ، كرس حياته للمسرح ، وحفر اسمه فى مسار المسرح المصرى الحديث .

السريالية فى مصر
كتاب : سمير غريب

سرياليون أم تروتسكيون ؟

عـرض وتـحليـل : بشير السباعى

يتناول كتاب « السريالية فى مصر » للصحفى الشاب سمير غريب جانباً هاماً من جوانب تاريخنا الفكرى والأدبى والفنى المعاصر ، ذلك الجانب الخاص بالمساهمة التى قدمتها الحركة السيريالية المصرية الى حياتنا الثقافية فى ثلاثينات واربعينات هذا القرن ، فترة نشاط هذه الحركة .

ويتتبع الكاتب المسيرة الابداعية للرموز البارزة للحركة السيريالية المصرية ، مع تركيز خاص على دور الشاعر والناقد السيريالى الكبير جورج حنين (١٩١٤ ـ ١٩٧٣) ـ قائد هذه الحركة وأحد الممثلين البارزين للحركة السيريالية العالمية ـ ودور الرسام والناقد المصرى المعروف رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٦) .

وخلال هذا التتبع ، تتكشف ملامح رئيسية تميزت بها السيريالية منذ البداية . فالسيريالية ـ حسب تعبير اندريه بريتون (١٨٩٦ ـ ١٩٦٦) ـ هى « حركة آلية نفسية خالصة ، يمكن عن طريقها التعبير مشافهة ، أو كتابة ، أو بأى شكل آخر ، عن الحركة الفعلية للتفكير . فهى حركة يمليها التفكير . فى غياب أية سيطرة يمارسها العقل ، بعيداً عن أى شاغل جمالى أو اخلاقى » . (اندريه بريتون ، « بيان السيريالية الأول » ، ١٩٢٤) .

ويتألف جانب كبير من كتاب « السيريالية فى مصر » من نماذج من أعمال السيرياليين المصريين ـ خاصة فى مجالات النقد التشكيلى والرسم والشعر . كما يتضمن الكتاب عدداً من الرسائل المتبادلة بين السيرياليين تساعد على القاء الضوء على نوع الشواغل التى استأثرت باهتمامهم .

وطبيعى أن كتاباً كهذا كان لابد وأن يثير الاهتمام الذى أثاره بين صفوف المثقفين المصريين المهتمين بتاريخ الحركات الفكرية والأدبية والفنية المعاصرة فى مصر . فهذه هى المرة الأولى التى يصدر فيها كتاب مكرس لتاريخ الحركة السيريالية المصرية ـ وإن كان قد صدر قبل ذلك كتابان على الأقل عن جورج حنين . وهى المرة الأولى التى يجتمع فيها بين دفتى كتاب واحد كل هذا العدد من الوثائق والنصوص السيريالية المصرية التى لم يسبق نشر جانب منها والتى لم يعد الجانب الآخر الذى سبق نشره منها متاحاً لجمهور القراء منذ وقت بعيد . وهى المرة الأولى التى يجرى فيها تقديم تاريخ الحركة السيريالية المصرية ووثائقها فى مصر الثمانينات بهدف أن يكون ـ حسب تعبير مؤلف الكتاب ـ « طعناً فى الحاضر وشقاً للمستقبل » .

على أن محاولة المؤلف ـ من حيث أحد افتراضاتها الرئيسية على الأقل ـ ليست محاولة جديدة تماماً ، فقد عاد الكاتب ـ مثل آخرين كثيرين سبقوه (د . رؤوف عباس ، د . رفعت السعيد ، عبد القادر ياسين ، الخ) ـ إلى الحديث عن « تروتسكية » السيرياليين المصريين المزعومة .

مبررات غير ذكية

والحال أن الذين يحاولون اسناد السيريالية إلى التروتسكية يحرثون فى البحر .

انهم يتذكرون عدداً من الأمور التى ليس من شأنها ـ بحال من الاحوال ـ أن تقود إلى تأييد مثل هذا الاسناد الذى دأب عليه الكوريليون .

يتذكرون ـ مثلاً ـ أن السيرياليين والتروتسكيين قد اتخذوا موقف الاستنكار تجاه محاكمات موسكو الشهيرة فى اعوام ٣٦ ـ ٣٧ ـ ٣٨ ، تلك المحاكمات التى قادت إلى التخلص من معظم قادة الثورة البلشفية الرئيسيين : غير أن هذا الموقف لم يكن قاصراً على السيرياليين والتروتسكيين ، فقد اتخذه ـ ساعتها ـ آخرون كثيرون ، خاصة بين صفوف اليسار الثورى ، مثل أوتو رول ، قائد انتفاضة ساكسونيا فى نوفمبر ١٩١٨ ، وفينـدلين توماس ، قائد تمرد فيلهيلمشافن فى نوفمبر ١٩١٨ ، وكارلو تريسكا ، الزعيم السينديكالى الثورى الذى سبق له التنديد بمحاكمة ساكو وفانزيتى فى الولايات المتحدة الأمريكية الخ . كما أن موقف الاستنكار هذا يكاد يكون الآن موقفاً اجماعياً حيث لا يدافع عن هذه المحاكمات غير اتباع الديكتاتور الالبانى الراحل أنور خوجه ومن لف لفهم من مخلفات زمن ما قبل الحرب العالمية الثانية .

ويتذكرون كذلك أن اندريه بريتون ، مؤسس الحركة السيريالية ، وليون تروتسكى (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠) ، قائد المعارضة اليسارية ضد الستالينية (١٩٢٣ ـ ١٩٣٣) . ومؤسس الحركة من أجل الأممية الرابعة (١٩٣٣ ـ ١٩٣٨) ومؤسس الأممية الرابعة (١٩٣٨) قد كتبا سوياً فى عام ١٩٣٨ بياناً « نحو فن ثورى حر » ، والذى صدر موقعاً من جانب كل من اندريه بريتون والرسام المكسيكى المعروف دييجو ريفيرا ، لكنهم ينسون أن هذا البيان لم يأت على ذكر السيريالية ، بل اقتصر على الدعوة التى يشير اليها عنوانه وعلى الدعوة إلى إنشاء اتحاد أممى للفن الثورى الحر ، علاوة على أن امتناع تروتسكى عن التوقيع على البيان يدل على أنه كان يريد تجنب ذات سوء الفهم الذى وقع فيه كُتّابٌ مثل كُتّابنا . (بهذه المناسبة ، ربما جاز لنا أن نتكهن بأن « جماعة الفن والحرية » التى تكونت فى مصر فى يناير ١٩٣٩ ، بعد أشهر قليلة من صدور البيان المذكور ، ربما كانت محاولة مصرية للاسهام فى انشاء ذلك الاتحاد الأممى المقترح ، والذى لم ير النور عملياً ـ وإن كان اندريه بريتون قد أنشأ شعبة فرنسية لذلك الاتحاد ، أصدرت نشرة شهرية ، وأصدرت عدداً من البيانات ضد النازية ودفاعاً عن الحريات - أو ، على الأقل ، ربما كان اختيارها للاسم الذى حملته صدى للدعوة التى اطلقها البيان والتى تضمنها عنوانه) .

ويتذكرون كذلك أن اندريه بريتون وجورج حنين وآخرين من السيرياليين كانوا يكنون احتراماً عميقاً لشخصية تروتسكى ، وأنهم قد أفرطوا فى التعبير عن اعجابهم بهذه الشخصية إلى حد أن اندريه بريتون ، مثلاً ، قد كتب إلى تروتسكى فى ٩ أغسطس يقول : « اننى بحاجة إلى عملية طويلة للتكيف حتى أقنع نفسى بأنك لست بعيداً عن منالى » ، وقد قال له فى رسالته هذه أنه يشعر بعقدة كورديليانية (نسبة الى كورديليا ، ابنة الملك لير ، فى مسرحية شكسبير الشهيرة) تسيطر عليه كلما لقيه وجهاً لوجه .

والحال ان كثيرين قد وقعوا فى مثل هذا الاطراء المسرف ، والمسرف بالدرجة الأولى فى نظر تروتسكى . وقد كتب الاخير إلى بريتون فى ٣١ أغسطس ١٩٣٨ ليقول له ان مدائحه قد بلغت من الافراط حداً أصبح يشعر معه بعدم الارتياح ! وعلى اية حال ، لم يكن المعجبون بشخصية تروتسكى بين الادباء والفنانين يأتون من بين السيرياليين دون

غيرهم ، فقد كان اندريه مالرو ، الروائي الفرنسي الشهير ، مثلاً ، رغم خلافاته مع تروتسكي ، يكن له احتراماً عميقاً . وقد زاره في أغسطس ١٩٣٣ خلال اقامته في فرنسا . ورغم كل شيء ، فقد زعم بريتون – شريك تروتسكي في كتابة بيان ١٩٣٨ – زعم في عام ١٩٥٢ ، بعد تراجع مشاعر الاعجاب والانبهار ، ان فهم تروتسكي لمشكلة الفن كان فهماً متوسط المستوى إلى حد بعيد ، وهو رأى لا يتفق معه فيه نقاد جادون كثيرون من طراز بول سيجل وكليف سنوتر ، الناقدين البريطانيين الشهيرين .

السيرياليون والتروتسكيون في فرنسا

ان الذين يحاولون – مثل سمير غريب – إسناد السيريالية إلى التروتسكية ينسون تاريخ النزاع المرير بين السرياليين والتروتسكيين في فرنسا ، هذا النزاع الذي وصفه اسحق دويتشر بأنه قد وصل إلى حد امساك كل فريق بخناق الآخر . وهذا النسيان غريب فعلاً ، بالنظر إلى ان تاريخ هذا النزاع معروف منذ اواخر العشرينات ، وبالنظر إلى ان اندريه بريتون قد روى جانباً منذ ٣٤ سنة في كتابه التاريخي الرئيسي « احاديث » .

والحال ان بيير نافيل ، أحد وجوه الحركة السيريالية الفرنسية ، قد خرج عليها في عام ١٩٢٦ ، ناشراً كراسة « الثورة والمثقفون » ، الذي دعا فيه السيرياليين إلى الاختيار بين الميتافيزيقا والدياليكتيك ، إذ ان هناك تناحراً بين اتجاهي كل منهما . وقد رد بريتون على كراسة نافيل في سبتمبر ١٩٢٦ ، مؤكداً على رفضه التخلي عن الشواغل المحددة للحركة السيريالية وواضعاً أصبعه على الاتهام الرئيسي الذي وجهه نافيل اليها : التذبذب بين الفوضى والماركسية . وقد انهى نافيل تذبذبه الخاص وانتقل بشكل حاسم الى مواقع التروتسكية .

وقد ذكر بريتون في « الاحاديث » التي سبقت الاشارة اليها ان بيير نافيل قد بذل كل ما في وسعه ، عندما كان واحداً من قادة الشعبة الفرنسية لحركة الأممية الرابعة بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٩ ، للحيلولة دون حدوث تقارب مع السرياليين (لنتذكر ان اندريه بريتون كان بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٣ عضواً في الحزب الشيوعي الفرنسي ، ولنتذكر كذلك ان مشروع بريتون الرامي إلى التوفيق بين السيريالية والماركسية – وهو المشروع الذي كان وراء هذا الانتماء الى الحزب الشيوعي الفرنسي – كان نتيجة لسوء فهم كما قال الكاتب الوجودي البير كامي في كتابه « الانسان المتمرد » ، وقد انتهى إلى الفشل كما قال الفيلسوف الوجودي الشهير جان بول سارتر في « ما هو الأدب ؟ » ، وكما ادرك ذلك قبلهما بيير نافيل !) .

كما اشار بريتون إلى ان نافيل حاول منعه من المشاركة في الاجتماع الذي انعقد في سبتمبر ١٩٣٦ ، الذي نظمه التروتسكيون الفرنسيون ، تحت عنوان « الحقيقة حول محاكمات موسكو » وأن نافيل لم يتراجع عن هذا الموقف إلاّ مراعاةً لتوسط فيكتور سيرج ، الروائي والثوري المعروف ، الذي كان قد افلت لتوه من السجن في روسيا ورحل إلى بلجيكا .

مفهومان للحرية

بينما كان ليون تروتسكي ، باعتباره ماركسياً منسجماً ، يفهم الحرية على انها « وعى الضرورة » ، كانت السيريالية تتبنى مفهوماً فوضوياً عن الحرية . والواقع ان تصريح اقبال العلايلي (بولا حنين ، أرملة جورج حنين) والذي قالت فيه – في معرض نفيها للقصة الغريبة التي اطلقها عبد القادر ياسين وسارع رفعت السعيد إلى تبنيها والتي زعمت ان جورج حنين كان عضواً في ما سمته القصة بـ « سكرتارية باريس – احدى انشقاقات الأممية الرابعة » – ان جورج حنين كان اكثر ميلاً إلى الفوضوية ، لا يمكن اخذه على انه صحيح بالنسبة إلى الفترة الأخيرة من حياة جورج حنين فقط . فالواقع ان فكرة « التمرد المطلق » الفوضوية فكرة جوهرية بالنسبة إلى الموقف السيريالي ، وقد قال اندريه بريتون في « بيان السيريالية الثاني » (١٩٣٠) أن « من المعروف ان السيريالية لم تخش من أن تجعل من التمرد المطلق ، ومن عدم الخضوع التام ، ومن التخريب المنهجي عقيدة لها ، وأنها لا تنتظر شيئاً إلا من العنف . فالفعل السيريالي الأبسط يتألف من النزول إلى الشارع ، بالمسدسات في الايدي ، واطلاق الرصاص دون تمييز ، قدر الامكان ، على الناس » ! وواضح اننا هنا امام عدمية فوضوية ، تصل الى حد تبرير القتل على حد تعبير هنري بيهار وميشيل كاراسو . وقد فسر سارتر التمرد السيريالي بأنه « تمرد ضد الأب » ، اما كامي فقد اعتبر العدمية السيريالية « عدمية صالونات أدبية » . وقد برر السيرياليون عدميتهم ودعوتهم إلى التمرد المطلق بحرصهم على الاخلاق ، فالتمرد ليس هدفاً في حد ذاته وقد سبق لبريتون ان قال في عام ١٩٢٤ ان « الاخلاق هي العزاء الاكبر » .



والواقع ان فلسفة بريتون الاخلاقية هي التي جرته إلى نبذ المفهوم الماركسي للحرية . وقد انتقد كراسي تروتسكي « اخلاقهم واخلاقنا » الذي قال ان تروتسكي قد دافع فيه عن مبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » ، وهو المبدأ الذي اعتبره امتداداً طبيعياً لمفهوم انجلز عن الحرية . وترتيباً على ذلك ، دعا بريتون من وصفهم بالمثقفين الاحرار إلى مواجهة ذلك المبدأ مواجهة تتميز بالرفض الاكثر حسماً والأكثر فعالية ، وقال ان التأكيد الفعال الحقيقي للحرية يكمن في هذا الرفض (لو ليتيرير ، ٥ اكتوبر ١٩٤٦) .

ومن ناحية اخرى ، فإن تروتسكي ، في مقال « الفن والثورة » الذي كتبه في عام ١٩٣٨ ، قد اعتبر السيريالية شكلاً من اشكال البوهيمية ، المفتقرة إلى اساس اجتماعي والمتبنية لمفهوم فوضوي عن الحرية .

موقفان متعارضان خلال الحرب الأهلية الأسبانية .

بينما انحاز السيرياليون – دون قيد أو شرط – إلى صف الحزب العمالي للتوحيد الماركسي والاتحاد الفوضوي الايبيري خلال الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ – ١٩٣٩) وكانوا – كما قال بريتون نفسه في « الاحاديث » التي سبقت الاشارة اليها – يترقبون كل يوم فرصتها في انجاز ثورة تكون ثالثة الثورات الكبرى في الازمنة الحديثة وتكون الاولى – من يدري – التي لا تعرف ردة ؟ ، نجد أن تروتسكي لم يكف عن انتقاد هذين التنظيمين ولم يترقب أن ينجزا – بسبب نهجهما الذي اعتبره انتهازياً – ثورة كهذه .

وفيما يتعلق بالحزب العمالي للتوحيد الماركسي ، فقد قال تروتسكي في ٢٤ أغسطس ١٩٣٧ أن هذا الحزب « لا يستطيع أن يقود بروليتاريا

كاتالونيا إلى الهجوم الثورى لأن - وفقط لأن - كل سياسته السابقة قد جعلته عاجزاً عن اتخاذ مبادرة كهذه » ، كما قال فى ٢٢ أكتوبر ١٩٣٧ أن سياسة هذا الحزب كانت سياسة منشفية لا بلشفية .

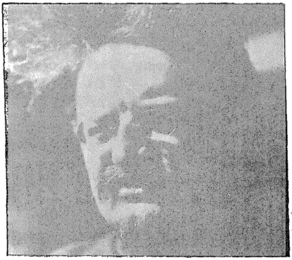
أما فيما يتعلق بالاتحاد الفوضوى الايبيرى فقد كتب تروتسكى فى ٤ مارس ١٩٣٩ يقول أن قادته قد تصرفوا خلال الحرب الأهلية بوصفهم « خدماً للبرجوازية » . وقد تهكم على الفوضوية التى وصفها بأنها معطف واق من المطر لكنه ملىء بالثقوب ، فهو لا يصلح خاصة عند سقوط المطر !

فما أوسع الهوة بين توقعات بريتون ورفاقه السيرياليين ، من ناحية ، وتوقعات وتشخيصات تروتسكى ، من ناحية أخرى !

مصيران

رغم حديث سمير غريب المنبهر عن « نشاط الجماعات السيريالية الجديدة » ، وعن السيريالى العراقى عبد القادر الجنابى ، فإن من المعروف للجميع - جميع المهتمين بأمر السيريالية - أن السيريالية التاريخية قد اختفت فى عام ١٩٦٩ . ومن الامور التى لها دلالتها ان الجماعة قد حلت نفسها (فى اكتوبر ١٩٦٩) - كما يقول هنرى بيهار وميشيل كاراسو - « رغم تجدد ملحوظ للفكر وللفعل الثوريين بعد احداث مايو ١٩٦٨ » فى فرنسا ، بعبارة اخرى ، لم يكن من شأن المد الثورى فى فرنسا - وطن السيريالية الأم - أن يساعد السيريالية على تذليل العثرات التى كانت تواجهها . ويذكر جان شوستر ان حل الجماعة لنفسها قد « قررته ظروف ذاتية غير ملائمة (آثار اختفاء بريتون) » .

ومن ناحية اخرى ، نجد أن الأممية الرابعة لم تختف من الوجود بسبب اختفاء مؤسسها ، بل نجد انها فى ذات العام الذى حل السرياليون فيه جماعتهم ، قد عقدت مؤتمرها العالمى التاسع ، وهو أهم مؤتمر لها فى مجمل تاريخها حتى الآن ، حيث جاء مستفيداً من التجدد الملحوظ الذى حدث للفكر وللفعل الثوريين بعد احداث مايو ١٩٦٨ فى فرنسا بالذات . وقد شهدت فى عام ١٩٦٩ اتساعاً ملحوظاً لفعالياتها .



تروتسكى

غرائب من كل لون

طبيعى ان الأمثلة التى قدمتها على النزاع بين السيرياليين والتروتسكيين ليست بديلاً عن استعراض شامل - ليس هذا المقال مقامة - لتاريخ هذا النزاع . فأنا لم اقصد بما ذكرته فيما سلف غير لفت انتباه مؤرخينا وصحفيينا الذين يكتبون حول هذه الأمور إلى وجوب احترام الحقيقة التاريخية وإلى ضرورة التعامل الجاد مع الموضوع بدلاً من تزوير التاريخ لاعتبارات عملية قصيرة النظر مثلما يفعل تلاميذ المرحوم هنرى كورييل ومن يمشون فى ركابهم عن علم أو عن جهل ، وبدلاً من الركون إلى ذكريات مشوشة تفتقر إلى التحرى الصارم للحقيقة التاريخية مثلما فعل الدكتور لويس عوض فى الندوة التى نظمها اتيليه القاهرة فى ١٥ نوفمبر ١٩٨٦ لمناقشة كتاب سمير غريب ، فقد زعم الدكتور - مثلاً - أن تروتسكى ، قائد سوفييت سان بطر سبورنج فى ثورة ١٩٠٥ ، وقائد سوفييت بترو جراد عشية ثورة أكتوبر ، وأحد ابرز قادة الثورة البلشفية ؛ وبانى الجيش الأحمر وقائده إلى الانتصار فى الحرب الاهلية على جيوش الثورة المضادة الداخلية وجيوش ١٤ دولة ، والذى تحدى ستالين أن يطلب تسليمه إلى الاتحاد السوفييتى للمثول أمام القضاء ، زعم أن تروتسكى هذا قد « هرب » من الاتحاد السوفييتى والصحيح أن تروتسكى قد نفى مجبراً . وقد ابلغ رسمياً بقرار النفى الاجبارى فى ٢٠ يناير ١٩٢٩ ، وكتب على إقرار تسلم القرار بخط يده أنه قرار « اجرامى فى جوهره وغير شرعى من حيث الشكل » .

كما زعم الدكتور ان تروتسكى . الماركسى والقائد الجماهيرى ، كان مع الفرد ، وليس مع المجموع ، فما أوسع علم الاستاذ !!

أما سمير غريب نفسه . فهو يتسرع فى كتابه إلى حد كسر الركبة والرقبة معاً . فقد زعم أن تروتسكى قد نفى إلى استراليا بعد سحق الثورة الروسية الأولى ، والحال أن تروتسكى لم يذهب إلى استراليا قط وكم هى بعيدة عن روسيا بل ذهب إلى النمسا حيث اصدر صحيفة « برافدا » ويبدو أن صاحبنا قد قرأ فى نص انجليزى ما أن تروتسكى قد نفى إلى أوستريا (النمسا) فترجمها (أستراليا) ، لتصبح المصيبة مصيبتين !

ومن غرائب سمير غريب أنه قد تعامل مع اسم مارسيل بياجينى على أنه اسم رجل ، بينما الحقيقة أن مارسيل بياجينى كانت فتاة (يقال انها لم تكن جميلة ، نعم غير أننا لم نسمع قط أنها قد أجرت عملية جراحية لكى تتحول إلى رجل !)

وعندما يأتى سمير غريب على ذكر كتاب « أفيون الشعب » يقول أن أنور كامل قد كتبه « عندما كان تروتسكيا » ! والحال أن أنور كامل يستند فى هذا الكتاب إلى كراس ج . مونيس : « الثوريون تجاه روسيا والستالينية العالمية » والذى عبر فيه عن آراء تتعارض على طول الخط مع آراء تروتسكى حول البيروقراطية السوفييتية . فبينما اعتبر تروتسكى هذه البيروقراطية مجرد ورم سرطانى على جسم ديكتاتورية البروليتاريا . رأى ج . مونيس - مواصلاً فى ذلك خط المثقف اليسارى الايطالى برونو ريزى - أن هذه البيروقراطية تمثل « طبقة حاكمة جديدة » وهو نفس الرأى الذى تبناه انور كامل فى كتاب « أفيون الشعب » . والحال أن بير فرانك ، احد قادة الأممية الرابعة ، قد فند كراس ج مونيس غداة صدوره مدافعاً عن تشخيص تروتسكى الاصلى للبيروقراطية السوفييتية الذى كان قد عرضه فى كتاب « الثورة المغدورة » .

ومن غرائب سمير غريب كذلك (حقاً ما أكثر غرائبه ؟!) أنه يقول أن « ع . سعيد » اسم رمزى فى حين أن « ع . سعيد » هذا هو عبد المغنى سعيد ، أحد الذين كتبوا فى الاعداد الأولى لمجلة « التطور » ، ولو كان سمير غريب قد قرأ مذكرات عبد المغنى سعيد السياسية ، التى صدرت قبل كتابه بنحو سنة ، لأدرك ذلك ، ولكن ماذا نفعل مع التسرع والكسل ؟! ولم يكن عبد المغنى سعيد سيرياليا ولا تروتسكيا ، بل كان واحداً من الملتفين حول محمود حسنى العرابى بعد عودة الأخير من المانيا ، وكانت مجموعة العرابى

وسعيد هم المجموعة التى عقدت صلات مع عبد اللطيف البغدادى وغيره من الضباط الشبان .

ولا يلاحظ سمير غريب وهو يذكر أن جورج حنين قد فوجىء بنشوب الحرب العالمية الثانية أن هذا يعد دليلاً على أن الكاتب والناقد السيريالى الكبير لم يكن حتى متابعاً جيداً لكتابات تروتسكى فى الثلاثينات حول المضاعفات المحتملة لوصول هتلر إلى الحكم فى المانيا فى عام ١٩٣٣ . والواقع أن تروتسكى قد ذكر فى نوفمبر ١٩٣١ ، قبل نحو سنتين من وصول هتلر إلى الحكم وقبل عشر سنوات من معركة موسكو ، أن « انتصار الفاشية فى المانيا سوف يعنى حتمية الحرب ضد الاتحاد السوفييتى » . ولم تفاجىء الحرب العالمية الثانية تروتسكى ولا أنصاره بل أنهم قد حددوا مهماتهم نحو هذه الحرب عشية نشوبها فى الوثيقة التأسيسية للأممية الرابعة والتى وافقوا عليها فى مؤتمرهم المنعقد فى سبتمبر ١٩٣٨ ، فهل هناك دليل أبلغ من هذا على أن جورج حنين ، الذى فوجىء بنشوب الحرب العالمية الثانية ، لم يكن تروتسكياً ؟!

وبهذه المناسبة يجب الاشارة إلى إنه بينما اختار بريتون ترك فرنسا ـ بعد أن سقطت فى إيدى الهتلريين ـ ليرحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، فإن التروتسكيين الفرنسيين لم يرحلوا ، وقد مات زعيمهم مارسيل هيك فى معتقل دورا ، بعد أن وقع فى أيدى الجستابو فى عام ١٩٤٣

* * *

لقد بات من حقنا أن نتساءل : متى سيكف مؤرخونا وصحفيونا عن خزعبلاتهم ؟ متى سيحترمون عقولهم وعقولنا ؟ أم أنهم عازمون على مواصلة تخبطهم الذى ليس من شأنه إلا أن يجعل أية محاولة جادة لفهم تاريخ الحركات الفكرية والأدبية والفنية فى مصر المعاصرة من قبيل المستحيلات ؟ ◆

● القبو

رواية : محمد عبد الله عيسى

ال | أنا | الفاعلة فى رواية القبو

مصطفى عبد الغنى

لا يمكن اعتبار ال (أنا) هنا تعبيرا عن الذات التى تعتمد على « حب النفس وتقديم المصلحة الخاصة على المصلحة العامة » ، فالرواية لا يمكن أن تحمل هذا المعنى او تدافع عنه ، حتى لو انصرف الذهن إلى السيرة الذاتية ، اذ لا يستطيع أن يكتب هذه الرؤية شخص ينعزل فيه عنصر عن عنصر ـ بلغة الكيمياء ـ بعيداً عن حركة الحياة وأحداثها .

إن لغة الفن تظل ، بالضرورة ، غير لغة الحياة

فمن المستحيل ـ على سبيل المثال ـ أن نتعامل مع لغة (النجوى) هنا على أنها تعبير عن ضمير المفرد ، الذى يولع بالماضى ، ويغيب فى بوح مرتد Flashbak ورجع حنين دائب ، حتى ولو حمل اسلوبها دلالة الرومانسية فى اعلى درجاتها .

الأقرب إلى الصواب أن نعرف أن الذات الفنية نوعاً من انواع (النفس المفكرة) كما حاول ابن سينا أن يعبر بها حين اراد أن يصف حالة صوفية عارقة فى اليم التأملى .

فالفن ـ باختصار ـ هو نوع من أنواع السحر يتوسل به صاحبه لينقل شريحة من أعماق الحياة الخفية إلى أعلى افق الذكرى ليعبر به ـ وليس عنه ـ من خلال جنس أدبى بعينه .

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نرى فى رواية (الدم . . وشجرة التوت الاحمر) ، التى اختار لها صاحبها عنوانا فرعيا هو (القبو) ، صورا هاربة من نسيج الرواية ، متداعية فى خيوط العمل الفنى وانثناءاته العديدة ، حتى اذا ما اشرفنا على النهاية ، شعرنا بان الصور الهاربة والخيوط المتداعية فوجئنا ـ خلال التقاط لحدث ـ تمضى إلى دائرة (الوعى) وتدانيه .

ويمعن محمد عبد الله عيسى هنا فى تحديد درجات الوعى ، فيصل بنا إلى أن هذا هو (الوعى) الجماعى بوجه خاص .

فالتحول من الذات الى الوعى ، والوصول منها إلى تحديد درجته الاجتماعية هو ما تمضى اليه الدلالة وتؤكده .

معنى هذا أن ال (أنا) هنا ، حتى لو أقرنا (بالدلالة) الذاتية لها لا يمكن أن تعمل فى غيبة (شفرة) تنقل اشارات المجتمع وتداعيها ، بهدف نقل شريحة من الحياة فتطفو موجة الذكرى الفنية ، فيصبح العمل فى نهاية المطاف (جماعيا) .

وهذا الهدف يتسلل لنا خلال (الأصوات) العديدة التى يحاول الروائى هنا التخفى خلفها ، غير إننا سرعان ما نصل إلى نوع من الرؤ ية(المجاوزة) ، الواعية التى تمثل انعكاسا ما للوعى الجماعى موقفها Comsaince Collective كما أطلق عليه جولدمان فى كتابه Pour une Sociologie du remain

بل أن هذه الرؤية تعبر عن الطموحات التى (يجب) أن تكون وليست التى (تنعكس) فى هذا الوعى المباشر البسيط . وإذن ، فان الرؤية التى تتسلل خلال صوت الحاكى/ الاصوات ، إنما هى لغة الرواية التى تعبر عن المجموع إلى درجة تصل إلى (ملحمة) أو نوع من انواع (الملاحم) التى تعبر فى حركتها عن فعل واحد كبير .

لندلف ، أكثر ، إلى هذا العالم الروائى

* *

وإذا كان كل عمل فنى عظيم يرى من خلال مستويين : المستوى المباشر ، والمستوى الاشارى ، فإن واجب التوقف عند المستوى الأول هنا ضرورة لابد منها .

الرواية تشير إلى إننا أمام الجزء الثانى من ملحمة ضخمة يمكن أن يطلق عليها ملحمة : الاسماعيلية ، صدر الجزء الأول منها (الخروج) من قبل ، وسوف يصدر قريبا الجزء الثالث منها (حدث فى يوم الزينة) وبين ايدينا الان الجزء الثانى (القبو) .

وإذا كان الجزء الأول ـ الخروج ـ صدى لخروج المهاجرين من مدن القناة إبان هزيمة ١٩٦٧ ، وإذا كان الجزء الثالث صدى لعودتهم ثانية بعد

انتصار عام ١٩٧٣ ، فإن الفترة التى تقع بين عامين ٦٧ و١٩٧٣ هى الفترة التى تصورها احداث هـذه الرواية (القبـو) ، حيث ستتعرف فيها على أصداء من نيران ملحمة ضخمة من ملاحم النضال التى صنعها المواطنون المصريون الشرفاء الـذين رفضوا الهجرة من الاسماعيلية فظلوا تحت ظروف نفسية وجسدية بالغة السـواء ، وتعايشوا مع نيـران العدوان الاسرائيلى ونيران حرب الاستنزاف وضراوة سنوات الثأر هناك .

إننا من خلال إحدى عشرة لوحة لا نخطىء صوتا واحدا ــ صوت الراوى ــ ولا يلبث أن يتوزع هذا الصوت ويتناثر خلال اصوات أخرى كثيرة تتسلل فى كل أنحاء المدينة حتى إذا ما عم الخطر تـوجـه الجميـع إلى (البدروم) الواقع ((أسفل المبنى الادارى القـديـم بـالحى الافرنجى)) حيث يشكل هـذا المكان ((القبو)) الذى يمضى ، على المستوى الاشارى ، ليتسلل وهج تلك الأصوات المناضلة : فتحى حسنين ، أمين مسعود ، محمود أبو الغيط ، عباس محمد الطيب . . وغيرهم .

وطيلة الملحمة الخالدى نتعرف على رذائل الحرب وويلاتها خلال الاحداث الدامية : اننا أما مشاهد وصور كثيرة :

ــ ذبحتنا النكسة ، ذبحـك أبوك ، ذبحتى خطابك ، تمنيت لو تمزق فى اشلائنا اليومية . . لم يصلنى (ص ٢٤)

ــ تزوجت ليبيا يقينا شر العوز والحاجة . . هل تريد عقد

ــ بكيت كثيرا تلك الليلة تحت شجرة خليل بعـد أن خلعت اسمك من قلبينا .

ــ فى سـوق المهـاجـريـن بـالزقازيق . . تباع المنقولات بـارخص الاسعار . . قـروش قليلة تسـد بعض الفـراغ فى البطون(٣٢)

ــ طلق زوجتـه فى بلبيس من أجل أن تحصل على بدل تهجير كامل كمطلقة(٣٤)

ــ لولا المحنة ما كنا فى حاجة إلى استمارات الشئون . . (٣٨)

ــ مسئول الـدفـاع الشعبى ، يحفظ القـانون والميثاق ايضـا ، يفهم فى أمور كثيرة ، لا نعرف من أين يأتى بالذى يقوله ، غضب ذات يوم عندما قال أحدهم أن الاتحـاد الاشتـراكى لم يعلمهم سوى الكلام (٥٣)

بَيْـدَ أن ثمـة صـوراً أخـرى تتـداعى ، لا تـرسـم اهـوال التهجير ونير الحرب فحسب ، وإنما تضيف اليهـا التـطلع إلى تجاوزهـا ، وذلـك بـالصمـود والمقاومة :

ــ خرجنـا الى شـاطىء القناة صبـاح الأحـد (١١ يـونيـو ١٩٦٧) ، نـفـرش الـرايـات البيضاء ، نقيم معابرنا الأهلية ، ومحطات الاستقبـال ، بعـد أن نزفنـا كثيـرا فى جـرح الوطن ، نحسب لـدهاء العـدو الـزاحف خلف النكسة ، نتلقف بقايانا الشاردة ، نضمد الجراح ــ

ــ والشرخ فى الصدور . .

نعبر ، نتوغل داخل سينـا ، نعود بعشرات الشـاردين . . ثم نسهر على الشط الغربى للقناة ، بـدون سـلاح ، لا نملك سوى اروحانا . . خوفا من تسلل العدو وسط الـذهـول والصدمـة ، لم يكلفنا أحد بذلك (٥٣ ، ٥٤)

ولا يخـيـف المناضلين الحصار ، حصار الاسماعيلية ، يستوعبـون حصـار الجغـرافيـا متسلحـين بـالتـاريـخ ، فهم يتـذكـرون دائما الاف من أمثلة الصمود فى الماضى :

ــ نحمـل لكم كـل التقـديـر يـارجـال المقـاومـة الشعبيـة . . نسجل لكم كل اعمالكم البطولية الخارقة . . (و) . . كما سجلنا لا بائكم من قبل دورهم البـالغ الاهمية فى اطلاق شـرارة التحرر الوطنى عندما وقفوا خلف رجال الشرطة فى معركتهم ضد الانجليز فى ٢٥ يناير ١٩٥١

ويستلهم المناضلون الشجعان كل قصص التاريخ المصرى منذ شجـاعـة أحمـد عـرابى ، ابن الشرقية ، الذين يهتمون باقامة تمثاله والدوران حوله دائما وكذلك شجاعة ابطال ثورة عـام ١٩١٩ ضـد المحـتـل الانـجـليـزى البغيض ، كما يسجل الحاكى قصة حركة اللنبى وما تعنيه فى هذه اللحظات التى يحيونها ، اذ يـربطون بـين هذه الـدميـة التى يصنعـونها (العجـوز شمـطاء ، ذات شعر غجرى وعيون شريرة كتب تحتها : جولـدا . .) وبين حرق اللنبى يعلو الصوت :

ــ تلك الدمية التى امامك ترمز لكل شىء نكرهه . . كما كرهنا اللنبى من قبـل . . فنخـرج إلى اشعال النار فيها والخلاص منها فى مثـل تلك الليلة من كل عـام . (ص ٧٥)

وإذا كـان صاحب (القبو) جهـد طويـلا ليؤكد أن حصار الجغرافيا يمكن النفاذ منه ، وأن ايثار التاريخ فى هذا الواقع هـو واقـع لابـد مـن العيش فيـه واستلهـامـه ، فقـد جهـد ، بالقطع ، ليؤكد أن هذا الصوت أو هذه الاصوات (انا = نحن) انما يعبر عن هـذا العالم الجديد الذى يحلم فيه الانسان المصرى بواقع مغاير لهذا الواقـع ، واقع يسمو عن العالم المرير الذى يحياه إلى عـالم اخر مشروطا بـالجهـد لتجاوزه .

وهنـا ، يمكن تفصيل طمـوح الـ (انا) فى عدة ملاحظات يمكن اجمالها على النحو التالى :

فمن الثابت بوضـوح اذن أن الـ (انـا) هنا تسـاوى (الوعى الجماعى) الذى لا يعكس عـالم المجتمع (كربونيا) ، وإنما يجهد ليعكس طموحه وجموحه إلى مثل أعلى خراج هذا الواقع .

ذلك ان الوعى هنـا ليس هو الـوعى المُغيب ، (الزائف) ، وإنمـا هـو ، بتعبير لـوكـاتش ، (الوعى الممكن) ، بما يجب أن يكون فى اللحظة الحاضرة .

هذه ملاحظة ، أما الملاحظة الثانية ، فهى اننا يمكن أن نوصل العنصر الفنى ونفصله معا .

اذ يمكن الـوصل بـين نجوى الذات وبين الوعى الجماعى

ويمكن الفصـل بـين نجـوى الذات والوعى الجماعى .

وتثير درجات الوصل والفصل هنا لمستويين : الخاص والعام . . اذ يمكن البحث عن العلاقات الداخلية والبنى الفنية إن استدعى الامـر الـدائـرة الـذاتيـة ، وهـو ما يمكن به البحث عن العلاقات الخارجية من البنى الفنية أيضا ، إذ استـدعى الأمـر الفعـاليـة والوضوح على المستوى الأخر/ الاجتماعى .

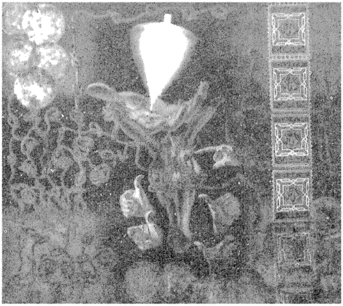
غـير أن الـوصـل أو الفصـل لا يحول دون استخلاص (رؤية العالم) بالشكل الواعى . ان الـ (أنا) وحدها لا تستطيع التعبير عن (الجمـوع) اذا استخـدم البوح الذاتى ودفع به بعيـدا عن المشـاركـة الفعـالـة فى حـركـة المجتمع ، وإنما يمكن أن يصبح فعـالا اذا ما امتزج الذات مع العام ، فـاصبـح الـوجـه هـو (الرؤية) الواحدة .

واستـطراداً لهـذا ، فـإننـا لا يمكن أن نغفل أمراً هاما، هو أننا لا نستطيع الافلات من فعالية الفـرد ، غير أن هـذه الفعـاليـة تصبح غير ذى مـوضـوع حين ينفصل الانسان عن المجتمع .

وبنـاء عـلى ذلـك ، فـان الـ (أنا) هنا لا تعبر عن مضمون الذات المثقفة فى درجاتها المجردة كما هو الحال عنـد مثقف مثـل فتحى حسنـين ــ عـلى سبيـل المثـال ــ . . وإنمـا تعبـر عن مضمون الجماعة وتؤطره فى تلك الصيـاغة الفنيـة التى يحاول بها صاحبها الخروج من دائرة الفن إلى الواقع والامتزاج فيه .

واخيـرا ، فمن المؤكـد أن فعالية الـ (انا) تصبح نوعا من الوعى الفعال الذى يجاوز الواقع إلى (القول) ، وهى درجة عالية من درجـات الـوعى الايجابى ، وبـالتبعية ، درجة غـاليـة من درجات الرقى الفنى لا يستـطيع أن يصـل إليهـا إلا لمن يحـاول إستيعـاب عناصـر الواقـع الذى يحياه ، ذلك ، لأن التطهير لابد أن يتم فى وهـج فهم المـواقف العامة للشخصيات المشاركـة فى التـغـيـيـرات الاقـتـصـاديـة والاجتماعية والسياسية .

وهنا تتغير الـذات ، وتُغَيِر ، من موقف ارحب واعم ◆



غالب خاطر وفن الاحتجاج

محمود بقشيش

■غالب خاطر .

● ولد بمدينة القاهرة عام ١٩٢٢

● تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير) عام ١٩٥٠

● أقام أول معرض فردى له عام ١٩٥٦ بجمعية خريجى الفنون الجميلة

● المعرض الثانى عام ١٩٥٨ بقاعة أتيليه القاهرة .

● أقام بليبيا ثلاثة معارض فى الأعوام ١٩٥٩ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦١

● أقام معرضه السادس بأتيليه القاهرة عام ١٩٦٤

● أقام معرضه السابع بقاعة اخناتون (القديمة) عام ١٩٦٦

● أقام معرضه الثامن بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق ١٩٨٠ ، والتى تحولت فيما بعد إلى بنك من بنوك الانفتاح .

● نظم له متحف « كستنر » بهانوفر بألمانيا معرضاً ، استمر عرضه ثلاثة أشهر

الفنان « غالب خاطر » هو أحد الفنانين القلائل فى مصر الذين تشغلهم هموم الواقع السياسى والاجتماعى المصرى ، على الرغم من

عدم انتمائه إلى أى حزب سياسى ، أو تجمع ، أو جماعة من أى نوع ، بل يعيش فى عزلة ، وكثيراً ما يلوذ بالصمت ، فتظل فترة ـ تطول أحياناً ـ لا نسمع عنه شيئاً ، ثم يفاجئنا بعدها بمعرض ، فيصبح ملء الأسماع والعيون ، ويكون معرضه حديث الفنانين ، والنقاد ، وجمهور المعارض ، بل حديث أناس لا تربطهم بالفن صلة ، فمعارضه أشبه بالملح فوق الجروح ، تمسك بتلابيب الأوجاع الاجتماعية ، وتشكل مجمل مراحله (ترمومتر) ينبض أولاً بهموم المرحلة ، وثانياً ببحث فى مجال لغة الشكل ، وحرص على امتلاك أدواتها ، وثالثاً بالدأب فى نسج علاقة دائمة التطور ، بالموروث الفرعونى ، والشعبى ، مؤداه بروح تتسم بالحرية ، والجرأة ، والمواجهة ، والمدهش أن فورة الشباب لم تنطفىء عنه ، رغم بلوغه الرابعة والستين ، فما تزال نبرة الاحتجاج ، والتحدى عالية ، بل زادت عن ذى قبل ، كما واصل ما عُرف عنه من تعفف ، وانصراف عن ذوى السلطان ، كان من نتائجه عدم إدراج اسمه ضمن المرشحين بانتاجه ، أو بشخصه لتمثيل مصر فى المعارض الدولية ، أو إشراكه فى اللجان الفنية المختلفة ، وما أتيح له من فرص السفر ، والاحتكاك ، بعديد من فنانى العالم ، جاء بصورة شخصية ؛ ومن أبرز الدعوات التى وُجهت إليه دعوة من متحف « كستنر » ، الذى نظّم معرضاً لآثار « توت عنخ آمون » ، وكانت إدارة المتحف تريد أن تقدم للشعب الألمانى فناناً مصرياً معاصراً يكون مقدمة للمعرض الأثرى ، فوقع الاختيار على « غالب خاطر » ، واستمر معرضه بالمتحف ثلاثة أشهر ، وقوبل بحفاوة إعلامية كبيرة .

●

منذ معرضه الفردى الأول ، الذى أقامه عام ٥٦ بجمعية خريجى الفنون الجميلة ، يتضح توجه الفنان إلى أسلوب تعبيرى ، انتقادى ، يلمس به مفارقات اجتماعية ، من هنا ، امتلأت لوحات ذلك المعرض برواد المقاهى الشعبية ، ومثل « التعبيريين » اعتنى بالتقاط التعبيرات المختلفة ، والمتباينة فى الوجوه ، والأيدى ، أو اصطنعها بالشكل الذى يعبر عن رؤيته . فى إحدى اللوحات ـ مثلاً ـ نشاهد لاعبى الورق محاطين بمشاهدين . هذا هو الظاهر ، غير أننا عندما نتأمل وجوه اللاعبين والمشاهدين نكتشف أن هذا اللقاء ليس إلا صدفة دبّرها الفنان لكى يُطلعنا على درجة من درجات « الوحشة » يعانى منها كل الحاضرين ، الغائبين فى ذات الوقت ، أو اللائذين بجلودهم ، تاركين على أسطح الوجوه ما يوحى بالحزن الدفين ، أو القنوط ، أما على مستوى الأداء .. نراه متخففاً ، نوعاً ما ، من القواعد الأكاديمية ، فيما يخص « التجسيم بالنور والظل » ، واللون ، والالتزام بالملامح الواقعية للأشخاص ، متجهاً إلى تحريف تعبيرى ـ تبلور فيما بعد ، كما تجلت بدايات ميله إلى الخطوط الهندسية المستقيمة ، حيث تظهر فى الخط الخارجى للرؤوس ، أو بعض أجزاء الجسم ، وظهور خطوط سوداء حادة فى منطقة تماس الغامق بالفاتح ، أو فى موضوع الخط الخارجى للشكل ، فيخلق بذلك توتراً ، ونشاطاً ، يقاوم به رخاوة الاستسلام للأسى ، والمرارة .

وترتفع الشحنة التعبيرية للفنان فى معرضه الثانى عام ١٩٥٨ بأتيليه القاهرة فنراه يخطو خطوات فى التحرر من الأصول الأكاديمية ، والانطلاق فى تحريفات الشخوص ، وصعود الاحتفال بالخطوط الهندسية المستقيمة ، وتأكيد المواجهات الحادة بين النور والظل . دار الموضوع الرئيسى لمعرضه الثانى حول حياة الناس فى المقاهى الشعبية ، أو فى ساحة الحسين ، وكالعادة ، كانت عينه الناقدة تمسك بمفارقات لاذعة ، أحياناً وبتقديم إيحاءات عن « الوحشة » ، و « الاغتراب » أحياناً أخرى . مقاهيه فى هذا المعرض تخلو ـ غالباً ـ إلا من المقاعد ، والمناضد . يشكل منها جواً مسرحياً ، رمزياً ، فيستعير لها ملامح الإنسان ، فتصير المقاعد المصطفة شخوصاً تتهامس ، ويخترق الظل الكثيف نصلٌ من الضوء الصريح ، يمتد بدرجات أقل عبر المناضد البشرية . قد نلمح شخوصاً ، مبهمة ، فى جوف الظلال الثقيلة ، أو شبحاً لموسيقى يدندن بعودة إلى حوار الحائط ، يسير منكّراً ، والفنان يرجّح كفة « الأشياء » على الإنسان ، فيخلى مساحة مرموقة لـ « جوزه » أو مقعد أو منضدة فى هذا المعرض يقدم لنا تحريفات فى « المنظور الهندسى » ، مستخرجاً منه منظوراً تعبيرياً ، رمزياً على غرار السيرياليين الأوربيين ، أما الأيدى ـ وهى العنصر الذى سيحتل موقعاً بطولياً فى وسائطه التعبيرية كما سوف نرى ، فيما بعد ـ فقد استولد منها إيحاءات متنوعة الحدة ، فاليد إذا أمسكت بشىء اعتصرته ، أو شدّت القبض عليه ، وإذا تدلت فقدت كل ما يمت بصلة « للفعل » ، وتجسدت صورة لليأس .. غير أنه يتوقف أحياناً ، ربما لالتقاط الأنفاس ، أو الترويح عن النفس ، استعداداً لعمل درامى جديد ، فيتوقف عند تأمل جماليات « طبيعة صامتة » ، يستعير أبجدياتها من البيئة الشعبية ، كالربابة ، والقلّة ، والزخارف الفطرية ، ويحتفظ بخصائص أسلوبه الفنى ، وإن أظهر ميلاً إلى الأخذ بأقرب الأساليب لميله الهندسى ، أعنى « التكعيبية » ، غير أنه لم يطبق قوانينها تطبيقاً حرفياً ، بل اكتفى منها ببعض الملامح .. تظهر فى بعض العناصر ، وتختفى فى البعض الآخر ، ولقد ثبت أن وقفاته التأملية ، واهتمامه بالزخارف الشعبية تركت آثارها ، وانتعش هذا الميل فترة .. كان من نتائجه إقامة معرض ، غير أن فناننا القلق يتمرد على نفسه من جديد ، وتعود نبرة احتجاجه عالية ، كما سنرى فى معرضه الأخير .

[المرحلة الليبية]
من ٥٩ حتى ٦٢

أمضى بليبيا أعواماً ثلاثة ، تقريباً ، أقام خلالها ثلاثة معارض ، حفلت بالمناظر الخلوية ، وملامح من حياة الناس ، غير أن إيحاءات « الاغتراب » و « الوحشة » كانت أرجح من مفارقاته الانتقادية ، وأياً كان أيهما الأرجح فقد ذهب إلى البيئة الجديدة محملاً بمخزون وجدانى ، وجمالى صاحبه فى بيئته الجديدة ، فنرى فى لوحاته « بليبيا » نفس الحوار الحاد بين الظل الكثيف ، والضوء الباهر ، ونفس التغليب « للأشياء » على « الإنسان » ، فشخوصه فى « ليبيا » . ما تزال شبحية ، مدبرة عنا ، والأماكن ما تزال مهجورة ، موحشة . إن حسه النقدى ينتعش أحياناً ، فينتج لنا لوحة ـ لنفترض أن اسمها « سيدات من ليبيا » ـ فاللوحة تمثل سيدات محجّبات بملابس بيضاء أشبه بالأكفان ، يقفن فى صف ، أمام سور حديدى ذى رؤوس مدببة ، وخلفهن بحر ممتد بغير حدود . سلّط عليهن الفنان أضاءة كشافية ، قوية ، فظهرن أشبه بمومياوات أثرية ، ويبدو أنه لم يرد لنا الإحباط هذه المرة ، فقدم « الأمل » ممثلاً فى طفلة تقف من الناحية الأخرى من السور ، تاركة خلفها تراثاً من التخلف .

●

بعد عودته من ليبيا أقام معرضه السادس بقاعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٦٤ ، وعكس هذا المعرض صعوداً فى التلخيص الهندسى الواقف على مشارف التجريد ، متناولاً به موضوعات تنتمى إلى الشرائح الاجتماعية الفقيرة ، كالكناسين ، الذين احتلوا محور معرضه ، بالإضافة إلى موضوعات أخرى أبرزها « الحمامة » ، حيث يقدم تنويعات عليها . يتخلص ، فى هذا المعرض ، من إيحاءات المنظور الثابت ، وينقل التضاد فى

النـور والـظل ، إلى الخـطوط الخـارجيـة المستقيمـة ، والمتكسـرة ، وتختفى الخـطوط المنحنيـة نهائيـاً ، فتتـلاشى نـوايـا التلطف ، والمداعبة . لكن . . أى مداعبة وملاطفة مع موضوعات مشحونة بالمعاناة ، والألم ، فى عالم متخم با لفجيعة ؟! . . من هنـا كان المثلث ، بتداخلاته المقلقة أساساً إيقاعياً للوحاته ، وفى عالم كهذا لابد أن يحدث تحولاته على رمز السلام الجميل : « الحمامة » ، فتظهر فى لوحاته بعديد من الأرجل ، والأظافر ، تقاتل خطراً نستشعره ولا نراه .

وعلى الرغم من تخففه ، بشكل عـام ، من « البعـد الثالث » أعـطى بعض أعمالـه حسـاً نحتيـاً ، عن طريق التضـاد بـين « الشكـل الرئيسى » والعناصر الأخرى المساعدة ، وكان من الـطبيعى أن يتجـه إلى النحت ، ثم إلى التصوير المنحوت كما سوف نرى .

●

فى معرضه السابع الذى أقامه عام ٦٦ بقاعة اخناتون (القديمة) ، قـدم تجربـة ربمـا كـانـت الأولى من نوعها فى مصر ، فقد قدم فى معرضه هـذا لوحة واحدة طـولها أحـد عشر متـراً ، وارتفاعها متـر وأربعون سنتيمتـر ، وكان من المستحيـل عـرضهـا كـاملة ، بسبب ضيق مسـاحـات حـوائط القـاعـة ، فقسّمهـا إلى لوحتين . أطلق على لوحته البانورامية عنوان : « العلوم الحديثة والإنسـان » ، يمثـل النصف الأول من اللوحة مخاً بشرياً تنبعث منه إبداعات فى الفن والعلم ، أما القسم الثانى فيمثل شمساً تولد منها عناصر الحياة المتنوعة ، والمتغيرة ، والمتقلبة ، فى تراوح بـين السعادة والشقـاء ، والواقع أن الفنـان كان كريما ، ربمـا أكثر مما ينبغى ، فـامتـلأت لـوحتـه بـالتفصيـلات الهندسيـة ، والاستعـارات من الموتيفـات الشعبية ، والفرعونية ، استـزادها بـالكلمات والحروف ، فإذا أضفنـا أن « اللون » المسيْطر على مجمل اللوحة هو درجات الألوان الساخنة عندئذ يمكن تصـور أى طبق شرقى قـدمه لنـا الفنان !

● النحـت

من المصريـين القـلائـل الـذين مـارسـوا النحت ، واختار خامة صعبة . . خامة الحديد الخـردة ، وشهـدت السبعينـات اشتعـال ، وانطفاء نشاطه النحتى ، ولقـد أُعفِى « غالب خـاطر » مما تعرض لـه الفنان « صلاح عبـد الكـريم » فى أواخـر الخمسينـات من جـدال عنيف بلغ ، أحياناً ، حد استنكار انتماء أعماله إلى فن النحت أصلاً ، فقد كـان يؤلّف من نفايات الحديد تكوينات نحتية تشهد له ، لدى المتلقى النزيـه ، بخصوبـة الخيـال ، وعمق الـرؤيـة ، وبـراعـة التـأليف ، غـير أن معـظم الفنانين ، والنقاد ، قد توقفوا عند الوحـدات المتنـاثـرة التى شكـل بهـا تمثـالـه متسـائلين ، مندهشين ، مستنكـرين ، وقد دخـل الفنـان « غـالب خاطر » ساحة النحت الحديدى ، بعد أن اعتـرف به ، ونـال رائـده الأول فى مصـر « صـلاح عبد الكـريم » عديـداً من الجـوائـز الدولية ، ونُشرَ نبذة عنه فى قاموس « لاروس » الشهير ، ورغم ذلك لم يسلم « غالب خاطر » من بعض المشـاكسات النقـدية ، فمجسمـاتـه فضلاً عن كونها مكّونة من الحديد الخردة . . تتحرك ! ، وقد أثارت تلك « الحركة » عديداً من الاعتراضات ، سيقت من عدد من التراثيين الجدد ، منها أن تلك الأعمال المتحركة تنتمى إلى الأسلوب الفنى الأوربى المسمى بـ « الكينتيك آرت » أو الفن الحـركى ، أكـثر من انتمـائـه لمـوروث الـنحـت المـصـرى ذى الـطـابـع « السكـونى » ، وقـد رأى البعض الآخـر انصراف الفنان عمّا عوّدنا عليه من اهتمـام بـالقضايـا العامـة : سياسيـة ، واجتماعيـة ، واستغراقه فى جماليات شكلية تعتمد اللهو أساساً للإبداع ، وأوعـز هذا الانصـراف إلى مرحلة السبعينـات القـائمـة ، وحـرص الفنـان عـلى السلامة ، وفى ظنى أن « غالب خاطر » يحرص فى كل معرض على أن يقدم شيئاً يختلف به ، فى كثير أو قليل ، عن السائد عن الانتاج الفنى ، أو يُقدم إضافة ما ، لهذا السائد ، المقيم ، وكان السائد هو « السكون » !

إن هنـاك فروقـاً واضحة بـين منحـوتـات « صـلاح عبد الكـريم » ومنحوتـات « غـالب خاطر»فصلاح يؤلف من الشتات العفوى كياناً عضـويـاً متمـاسكـاً ، بينما يتجه غـالب إلى التبسيط ، والقصدية فى « اختيار » وحداته ، وهى وحـدات هندسيـة صريحـة : دوائـر ــ شرائح حديدية مثلثة شبيهة بالوحدة الشعبية ــ اليـايـات ، وفى معـظم أعمـالـه يستخـدم « الموتور » ، وفى واحدة من منحوتاته استخدم « اليـاى » لإعطـاء الحـديـد الصلب مـرونـة مطـاطيـة ، كما فى منحـوتـة العنـزة ، رشيقـة القـوام ، يحتل « اليـاى » منها مكـان الرقبـة ، والجسم ، والضـرع ، بينمـا تـرتبط أرجلهـا بالقاعدة عن طريق مفصّلات ، فلا تكاد تدفع « المنحوتة » حتى ترد عليك بترقيص أجزائها ! (لقـد خـطر لى الآن أن « أتمنى » وضـع تلك المنحوتة فى حديقة للأطفال ، غير أننى أدركت على الفور أنه يتعين علىّ أولاً أن « أتمنى » وجود حديقة للأطفال !) . يميل الفنان خـاطـر إلى التجريب ، فلا يكتفى بـالحديـد ، بل يضيف إليه خامات تتناقض تناقضاً كلياً معه ، كما فى منحوتة « الطـاووس » ، حيث تلطّف الألوان الشفافة ، وأقواس جسم الطائر من حدة الذيل الـدائرى ، تـدور حولـه بؤرته ثـلاثـة دوائـر متداخلة ، محاطة بأنياب مثلثة ، حـادة ، كما نشـاهد استخـداماً آخـر لخامة النحـاس مـع الحديد ، كما فى منحوتته عن الكواكب ، غير أن الحنين يعاودهـاإلى تعبيريتـه الـرمـزيـة كما فى منحوتته « الكلب » ، النحيل الناتج خوفاً من مجهول ما ، وعلى الرغم من اختفاء الحركة الميكانيكية فـإن التمثال يـظهر فى هيئة الكائن المتحـرك ، ويظهـر نفس الاتجاه فى منحـوتته « المسيح يصعد إلى السماء » ، ففى حين التزم « صلاح عبد الكريم » بالنسب الواقعية لجسم الإنسان فى منحوته عن صلب المسيح ، اكتفى « غـالـب » بالإشـارات المـوحيـة ، والتلخيص الـذكى ، فصنع صليبـا عملاقـاً أشبه بشكـل الصليب اللاتينى ، فى قمته اشارة القداسـة ، وتتصاعد على عمود الصليب شرائح مثلثة ، متصـلة ، تضيـق كـلما ارتـفـعـت ، إلى أن تتلاشى ، موحية بالذوبان فى المطلق ، وعمود الصليب نفسـه يتسع عنـد اقترابه من قـاعـدة التمثـال ، ويضيق كلما ارتفع عنهـا ، للإيحاء بوجود منظور خطى ، وهذه الحيلة الفنية توحى بامتداد العمود امتداداً يتجاوز به شكله المرئى ، إلى نقطة وهمية للتلاشى ، وتحلّق تلك الشرائح الملتفة حـول العمــود لتنغمس بـدورهـا فى المطلق .

● المعرض الثامن ١٩٨٠
بقاعة الفنون الجميلة

تبلورت خبـرة السنين فى هـذا المعـرض ، وتـوحـدت نـظرتـه الانتقـادية مـع ارتفـاع فى مستوى الأداء ، وتصويب لهنات فنية سابقةً ، فلقد عاد فى هذا المعرض تلميـذاً نابهـاً لبعض مـلامح الأكـاديمية ، ومبتكـراً فى نفس الوقت لصياغات جديدة ، مع احتفاظه باستمرارية فى بعض خصـائص أسلـوبـه الفنى ، وطـابعـه الخاص ، أبرزها الحرص على المذاق الظّريف ، والتباين الشـديـد فى العنـاصـر ، والعنـايـة بالوصول إلى الأهداف التعبيرية بأقصر الطرق المتاحة ، وتبدت المقابلات على نحوين :

النحـو الأول يتمثل فى مسـاحـة بيضـاء ، صـريحة البيـاض ، تؤطر عنـاصر لـوحـاتـه ، وتحشدها فى حيز محدد ، وقد تقوم تلك المساحة البيضاء باختـراق عناصـر اللوحة لـوضعها فى مقابلة حوارية ، أمّا النحو الثانى ، فيتمثـل فى مقابلات رمزية بين شكل الحيوان ــ وبالذات الحمار ــ وشكل الانسان ، مع ترجيح ساخر لكفة الحيوان ، ولم يقدم لنا الحيوان ، والإنسان كاملين ، بل اكتفى من الحيوان بالرأس ، ومن الإنسـان بالـرأس أيضاً والأطـراف ، وسـائط للتعبير ، ووصل فى أجادته فى الدراسة درجـة لافتـة للنظر ، تجاوز بها محـاولاته الأكـاديميـة الأولى ، وصـوب بهـا ــ كـما قلت من قبـل ــ الهنات التى سقط فيها بحكم درجة الخبرة ، والجـديـد فى هـذا المعرض ، بـل فى المعـارض المصرية ، أولاً : التخلص بشكـل حاسم من الألوان الصريحة التى كان يتعلق بها من قبل ، والاكتفاء بتقشف خـامة أقـلام الفحم عـلى (توال) مصّنع بطريقة خاصة تترك على السطح

لوناً نحاسياً ، فهو لا يريد لعيوننا ، وحواسنا التشتت فى استعراضات لونية هامشية ، بل الاحتشاد من أجل أهدافه التعبيرية والجمالية .

كانت مثيرات المعرض مشكلات ، وخلل فى سطح الحياة الاجتماعية ، والخدمية ، وأحياناً يغوص أكثر إلى عمق من أعماق الخلل ، يستخلص منه « حكمة ما » ، ويقدم لنا خلاصة تجواله التأملى فى السطح ، والعمق ، فى لوحات يلمع فيها نصل « النقد » ، ويرتفع فيها نبض الرمز ، وصوت الاحتجاج .

● **الوجه ، والأيدى والأرض**

إن كل الوجود التى رسمها حزينة ، متجهمة . باستثناء وجه « أنور السادات » الذى يبتسم سعيداً ! ، وتفصح ملامح تلك الوجوه عن انتمائها الطبقى ، إلى الشرائح الفقيرة ، والمعدمة فى الواقع المصرى ، كما تظهر بعض الوجوه متجاوزة تعبير السرور ، والحزن ، إلى منطقة الذهول ، وهى مضغوطة فى زجاج نوافذ المواصلات العامة ، وتشارك وجوه الحيوانات وجوه البشر فى الجهامة ، وإن اختلفت عنهم طبقياً ! ، فيظهر عليها « الترفع » - خاصة وجوه الجمال - ولتأكيد ذلك ، فالفنان يحرص على وضعها فى الموضع اللائق بها .. أعلى اللوحة ، يمنحها قدراً « مناسباً » من الحرية ، فى الوقت الذى يثبّت فيه أقدام البشر فى الارض بمسامير !

أمّا الأيدى - أحد أبطاله الرئيسيين - فيستنطقها بممكنات تعبيرية يريد لها السيادة فى اللوحة ، ووصول التعبير بها من التنوع لدرجة لافتة للنظر ، ففى اللوحة التى رسمها « للسادات » ظهرت الأيدى ، والأصابع ، محاصرة إياه بالتساؤل ، والرفض ، والتأييد ، ويبلغ صبره وبراعته مداه فى لوحة بعنوان « وعود فارغة » . رسم فى اللوحة أربعين يداً ، نصفها يتماثل تماثلاً قالبياً ، والنصف الآخر يتنوع تنوعاً مثيراً . أمّا « الأقدام » - البطل الثالث - فقد قامت بدورها فى تأكيد خلل العالم الذى يتصدى له الفنان ، ويضعنا أمام انقلابات مفجعة تسير على الأرض توضع موضع الرأس ، بينما تظهر وجوه الجمال فى القمة . مترفعة . متأملة . مستشرفة المستقبل !

أما إذا وضع الأقدام فى موضعها الطبيعى فإنه لا يتركها دون أن يثبتها تثبيتاً فى مكانها ! ، ويستخدم « خاطر » رموزاً أخرى جانبية كرمز « البالونة » دلالة على فراغ الوعد ، والفعل ، أو « مفتاح علب السردين » لإحداث مفارقة لاذعة . ولأن الفنان يريد أن تصل رسالته إلى جمهور عريض ، فإنه يلجأ إلى ما يمكن أن يوحى بالتوضيحية ، كما فى لوحة « المعادلة » حيث يربط شكل الحمير ، وشكل الإنسان فى معادلة رياضية تمتلىء بعلامات الحساب المعروفة وعند علامة النتيجة يكون موضع الإنسان مغلول الرأس دلالة على التخلف العقلى ، أو يضع بالونة تشير إليها أياد ممتدة ، مجهدة من طول الانتظار ، وهكذا . . . فقد أخذ « غالب » من الأسلوب الاكاديمى الالتزام بتسجيل الموضوع المراد رسمه ، ورفض منه عنصر « المنظور الثابت » الذى يفرض وحدة فى المكان ، غير أنه أوجد وحدة عضوية بديلة ، عن طريق الدرجات الضوئية المتقاربة ، والتى وحدها لون « التوال » النحاسى ، وظلال أقلام الفحم ، ثم تلك المساحات البيضاء وهى تقوم بتأطير العناصر المرسومة ، التى بدت هيئة نحتية ، أشبه بالنحت البارز على الميداليات . بهذه الطريقة يقنعنا الفنان عند درجات متوازنة ، لا تغوص بنا إلى أعماق وهمية ، ولا تقتحمنا ، وكأنه يريد لنا ألا ننسى حقيقة أننا أمام « لوحات فنية » .. لا واقع . يدخل اللون أحياناً ، متسللاً ، شفافاً متخلصاً من كثافته القديمة ، حتى لا يصدم ذلك الخليط المتجانس من الفحم والنحاس ، بل يكون فى خدمته ، وعلى الرغم من أعتراض عديد من الفنانين على الطريقة التى يتعامل بها « خاطر » مع الألوان الزيتية ، حيث يقرّبها من شفافية الألوان المائية ، أرى أنه وفق توفيقاً جيداً فى تركيز عناصره المرسومة ، والملونة من أجل الوصول إلى أغراض تعبيرية اختارها ، ولو تأملت لوحات أثنين من رواد الفن الحديث ، أعنى « سيزان » الزيتية قريبة الفن الحديث ، أعنى (سيزان) وفان جوخ، فسنرى أن ألوان سيزان الزيتية قريبة من الالوان المائية فى شفافيتها ، على النقيض من « فان جوخ » الذى يتخم لوحاته الزيتية بالعجائن الكثيفة ، ويمكن أن نرى نفس التباين لابين فنان وآخر ، بل عند الفنان الواحد فى مراحل مختلفة ، فضلاً عن الاختلاف بين عصر وآخر .

.. ولنتأمل الآن عدداً من لوحات معرضه الأخير ..

(لوحة المعادلة)
مقاسها ٣٧ر٢ متر × ٣٧ر١ متر

عند النظر إلى اللوحة ، من وجهة نظر تجريدية ، نراها أشبه بخريطة جديدة للعالم ! ، يحتل كل رقعة منها مجموعة من « الحمير » ، وفى الطرف الأيسر من اللوحة توجد شريحة ، صغيرة نسبياً للإنسان ! . يمتلىء مسطح المساحة المرسومة بإشارات الحساب المعروفة ، بالإضافة إلى تكرار رقم (٢) ، (٣) . إن الدور الرمزى والتوضيحى لتلك الرموز لا يجعلها عبئاً على اللوحة . بل على العكس ، وُظفت للقيام بدور تشكيلى هام ، فقد أسهمت فى خلق توازن بين العناصر المختلفة ، فاستقامتها الهندسية ، أو استداراتها خففت من ليونة المنحنيات الكثيرة للإطار الخارجى ، كما قامت بتنصيف القوى العليا ، والسفلى ، للحمير ! ، وهكذا نرى أنه يضع العناصر الواقعية بناءً على نسق تجريدى - على سبيل المثال - يراكم عدداً من رؤوس الحيوانات بالشكل الذى يسمح باستمرارية منحنى ، ينتقل به إلى مركز جديد من مراكز القوى داخل اللوحة . إن وضوح العناصر ، وبخاصة الخط الخارجى المتصل (CON-TOUR) . ألا يذكرنا ببعض ملامح الفن الفرعونى ؟

[كورال] مقاسها ١٠ر٢ متر × ٢٨ر١ متراً

[وعود كاذبة] مقاسها ٣٧ر١ متر × ٣٦ر١ متراً

يبلغ فى هذين العملين درجة عالية فى الصياغة التشكيلية ، فيستخدم عناصر : رأس الحمار ، والأيدى البشرية بنفس اليسر الذى نراه عند فنان آخر يطلى وحدات هندسية محفوظة ، وهو كما قلت من قبل يشغله البناء التجريدى ، يستقبل به عناصره المشخصة ، بحيث ننسى للحظات أننا أمام رؤوس ، أو أطراف مرسومة بعناية ، وننشغل بدورنا فى الإيقاعات البصرية ، ففى لوحة « كورال » تصطف رؤوس الحمير فى صف مائل ، يقسم مساحة اللوحة إلى مثلثين متطابقين ، ويصبح « الوتر » بؤرة مضيئة ، فاصلة ، وواصلة بين الرؤوس المقتحمة ، الناعقة ، وبين الأيدى المتشنجة بالتصفيق ، وآذن المستمعين التى تضخمت .. ربما طرباً بصوت الحمير !

أمـا اللوحة الأخـرى فعنوانها « وعـود كاذبة » ، أراد بها أن يفضح ما تردده وسائل الإعلام ، وخاصة الصحافة ، من وعود لا تنفذ فخصص أكبر مساحة فى اللوحة يستعرض بها بيانات ، وعناوين مكتوبة على « كرمشات » الورق ، الذى صار أشبه بتضاريس جغرافية تُرى أعلى (منظور غير الطائر) ، وفى المقدمة ، وبمنظور مختلف ، تظهر عشرات الأيدى ، قسّمها قسمين ، قسمٌ متماثل تماثلا قالبياً .. تمتد فى نفس الاتجاه بصورة ميكانيكية ، أما القسم الآخر فعلى النقيض من ذلك ، تظهر الأيدى فى تنوع كبير فى التعبير عن الاحتجاج ، والحركة ، ويشكّل الفنان من الأيدى الميكانيكية والأيدى البشرية حواراً رمزياً واضحاً ، يُتوجه فى القمة صف من مشابك الجزار الحديدية الخالية ، إلا من قطعة عظم !

●

أخبرنى الفنان « غالب خاطر » أنه يستعد لتقديم مفاجأة جديدة ، لم يطلعنى عليها ...
إذن لننتظر ! ◆

انظر صور الموضوع

صفحة ١١٣

تأملات فى الفن الافريقى

عبد العزيز صادق

سئل الروائى النيجيرى المشهور « شينوا أتشيبى » عن الهدف مما يكتبه . . فقال : إن هدفى فى كل ما كُتب وما يكتب أن أقول لقارئى ـ أينما وجد ـ أن أفريقيا قبل مجىء الرجل الأبيض لم تكن فى فراغ . وان ما قيل عن انعدام الثقافة والحضارة بين الأفريقيين مجرد مزاعم . . مجرد تزييف للحقيقة . . مجرد تزوير للواقع ذلك أن الحضارة موجودة منذ أن وجدت أفريقيا . . وأن الثقافة الأفريقية موجودة من قبل مجىء المستعمرين الأوروبيين الذين ادعوا ـ كذبا وبهتانا ـ أنهم جاءوا لأهل أفريقيا بثقافة وحضارة !!

بهذه العقيدة . . وبهذا المنطق . . تحرك قلم أتشيبى بالابداع فحقق لنفسه شهرة عالمية واسعة ككاتب من القارة الأفريقية .

ان هذا التزييف والتزوير من جانب أهل أوروبا يثير الدهشة والعجب . فما أكثر الذين وقفوا يشيرون إلى القارة السمراء ويقولون : هذه بلاد حضارة بلا ثقافة ! هذه شعوب بلا ماضى . . بلا تاريخ !! ومن حسن حظ هذه القارة أننا ـ نحن الأوربيين جئنا لنصنع لشعوب القارة حضارة وثقافة !!

والاستعماريون ـ فى تضليلهم ـ لم يحاولوا أن يتبينوا حقيقة بسيطة للغاية . . وهى أن اهل افريقيا لم يهبطوا فجأة من السماء ! إنهم هناك ـ كما يقول شينوا اتشيبى ـ فوق ارض أفريقيا منذ آلاف السنين . . ولهم حضارتهم وثقافتهم ، وتقاليدهم ، وتاريخهم . ومن الغباء الشديد أن تقول ثقافة لأخرى : أنا الطريق : أنا الحقيقة ! أنا الحياة ! ولا شىء فى الوجود سواى !!

هكذا كانت النظرة إلى أفريقيا فى كل شىء . . نظرة عنصرية . تنحاز الشعوب البيضاء . . وتزدرى الشعوب السوداء . .

كانوا يزعمون أن الفن فى أفريقيا فن طقوسى بحت ! فن لا يخدم الحياة . . ومن خلال هذه النظرة التى تنطوى على الاضطهاد لم تكن رؤيتهم تنطوى على أى احترام للفنان الأفريقى . . إنها نفس الرؤية اللا إنسانية التى ينظرون بها للأنسان الأفريقى .

وعندما نتساءل : من هم هؤلاء الأوربيين الذين ذهبوا إلى أفريقيا يشاهدونها



ويشاهدون أهلها وفنونها وفنانيها بتلك النظرة العنصرية المتعصبة ؟

هؤلاء الوافدون إلى القارة السمراء كانوا : تجار رقيق . . وبحارة . . وتجاراً . . ومبشرين بالديانة المسيحية . . وسائحين . . ورجال سلطات الاحتلال والاستعمار !

كانوا يهتمون بأن يجمعوا من الفن الشعبى الأفريقى أشياء مثيرة وغريبة . . كى يهدونها لأصدقائهم وأهلهم فى أوروبا لمجرد التسلية فقط !!

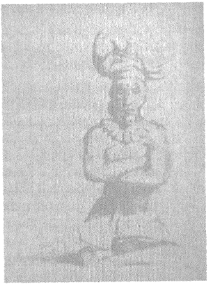
ودارت عجلة الزمن . .

وبدأت شعوب أفريقيا حركتها على طريق التحرر والاستقلال . . ومع هذه الحركة بدأت افريقيا تفرض شخصيتها الأصيلة المتميزة . . وبدأت انظار العالم تتجه اليها باهتمام شديد . . وبدأت نظرة جديدة تماما تجاه الفن الأفريقى . . وبدأت شعوب اوروبا والعالم العربى كله تستمتع بنسمات مليئة بالاصاله والعراقة تهب عليهم من القارة السمراء . . ووجد الغربيون فى هذه النسمات ما يجدد شبابهم !

وبدأت ـ حول الفن الأفريقى ـ لغة جديدة . . فقد تنبه النقاد والدارسون والباحثون فى جامعات أوروبا وأمريكا إلى الحقيقة مجردة من التزييف والتزوير والاضطهاد بسبب اللون . . تنبه الجميع إلى تلك الأشياء الغريبة والمثيرة التى كان يجمعها الأفاقون والمغامرون الوافدون إلى أوروبا لمجرد التسلية لهم ولأهلهم ولأصدقائهم ـ ووجدوا أنها أعمال فنية ذات قيمة ! بل إن تلك الأشياء بدأت تأخذ طريقها إلى قاعات وصالات مزادات هواة جمع التحف الفنية العالمية !

وهكذا أصبح الفن الافريقى يحظى باهتمام العالم . . بل لقد بلغ هذا الاهتمام إلى حد أن المفكر الفرنسى الكبير أندرية مالرو كان منذ سنوات قبل رحيله يفتتح معرضا فنيا فى دولة السنغال . . وعندما تأمل المعروضات فاجأ المحيطين به هاتفا : يا إلهى أرى هنا عشرة فنانين على الأقل . . على مستوى عالمى !!

وهكذا أيضا . . بدأت العين ترى فى الفن الأفريقى أشياء جديدة تقف فى كبرياء وندية أمام أى فن آخر . . وترى أن الفنان الأفريقى متميز ومتفرد . . وأن فى الكثير من أعماله يبدو بوضوح أن له سماته الخاصة فى



الخطوط والشكل والمضمون . . وإنه يملك الرقة والحساسية . . وقبل كل ذلك يرتبط بالوجود الأفريقي .

والوجود في أفريقيا ديناميكي . . وبالتالي فإن الفن أيضا ديناميكي وايجابي يعبر عنه هذا الوجود . . وهذا ما دفع الغرب لاعلان خطأ نظريته حول الفن الأفريقي « الطقوسي » التي حاول البعض - عمدا وبسوء نيه - إطلاقها على الفن الأفريقي .

وعندما نقول عبارة « الفن الأفريقي » فإن الذهن يتجه على الفور إلى فن النحت أبرز سمات الفن في القارة الأفريقية . .

والحديث عن النحت الأفريقي . . لا يصرف نظرنا عن بقية أنواع الفنون التشكيلية في افريقيا التي تتميز بنقوش دقيقة ، وزخارف جميلة وألوان زاهية بديعة ذات ايقاع يعبر عن اصالة الفن الأفريقي الذي يرتبط بالبيئة والطبيعة عن المؤثرات الخارجية والاجنبية والدخيلة . .

وعندما نتأمل الفنان الأفريقي المعاصر وإبداعه . . فإننا نجده يواصل رحلة الابداع بمفاهيم العصر دون أن يقطع صلاته بالجذور والتراث . . فهو يبدع زخارف تجريديه بديعة . . وأشكال غاية في الدقة ذات تعبير مؤثر نلمح فيها أفريقيا بأساطيرها . . وبإيقاعها المنفرد . .

والإيقاع - في حد ذاته - فن تعلمه العالم كله من الفن الأفريقي . . لأن الإيقاع فلسفة نبعت في القارة السمراء . . إن الإيقاع يثير في الإنسان رغبة - لا تقاوم - في ان يشارك الآخرين ويندمج معهم ! في الرقص مثلا . . لا يشارك الانسان بمجرد خطوة القدم فحسب . . بل يشارك أيضا بالروح والوجدان . . ويشارك أرواح المعاصرين وأرواح الأجداد والأسلاف . . بل وأرواح الألهة أيضا !!

فلسفة الايقاع - التي أصبحت اليوم تفتن أهل الغرب بالأغاني والموسيقى والرقص - تقول أن الانسان بالإيقاع - يستطيع أن يفعل أشياء كثيرة يستطيع أن يجعل عمله يمضي بطريقة ممتعة - يستطيع أن يرتب لنفسه المستقبل وفق ما يريد . والأهم من كل هذا - ان الايقاع قادر على إراحة النفس الإنسانية من أية أثقال أو ضغوط كالقلق أو الأضطراب أو الميل للعنيف . . الخ بل ان الايقاع قادر على أن يمنح الراحة أيضا للأرواح الشريرة فتكف عن أذى الانسان !! إنها فلسفة تؤكد أن الفن الأفريقي فن يستهدف الانسان وروح الإنسان . . إنه الفن للحياة وليست للفن ذاته .

والفنان الأفريقي لم يسمح أبدا لنفسه بأن تسيطر عليه القيم الدينية أو الحماسية أو الجنسية التي سيطرت على الفنان في الحضارات الاغريقية أو الرومانية في أوروبا . . ولكنه وكان ولا يزال يهب نفسه وإبداعه من أجل معاني خاصة يراها في افريقيا .

ومع ذلك . . فإنه من المؤسف أن النظرة الأوروبية القديمة التي لم تكن تتضمن احتراما للفنان أو الفن في افريقيا من منطلق التمييز العنصري ، فإن متاحف العالم اليوم تضم إبداعا افريقيا بلا معلومات أو تسجيل أو توثيق . . فأنت تدخل المتحف وتتأمل المعروضات فلا تجد إلا عبارات تقول مثلا : قطعة من ساحل العاج . . أو قطعة من نيجيريا . . أو قطعة من غرب أفريقيا . . وهكذا .





وعلى النقيض من ذلك . . فإن المتحف البريطاني في لندن يضم مجموعة من روائع أعمال النحت الأفريقي على الخشب تؤكد للمشاهد أن الفنان الأفريقي كان يبدع نحت تماثيله لخدمة الحياة . . ومن أشهر هذه المعروضات تمثال خشبي اسمه : «الملك» . . انه عمل فني رائع يعلن للمشاهد أن هذا الملك الأفريقي العظيم وثيق الصلة بشعبه الذي احترمه كزعيم يحمي الفنون والحرف . . وكرجل يعمل من أجل السلام . هذه القطعة الفنية النادرة عمرها اكثر من ثلاثمائة وسبعين عاما . .

واذا انتقلنا إلى عالم آخر من عوالم الفنون التشكيلية . . عالم رحب فسيح اسمه : عالم الأقنعة الأفريقية . . هل يمكن لأحد أن يتأمل واحدا من هذه الأقنعة التي تستخدم في الرقصات والاحتفالات ذات الطقوس وتدرك الحقيقة ؟ ماذا يمكن أن يرى المرء في هذا القناع ؟ هل يستطيع الإنسان أن يفهم الفلسفة أو العقيدة أو الطقوس التي يرمز لها هذا القناع ؟ هل يستطيع مخيلة المشاهد أن تعيد هذا القناع الصامت إلى الوانه وحركته وأسراره وهيبته دون ان تعرف تماما حقيقة الجو الذي كان يحيط بالقناع اثناء استعماله ؟!

ومع ذلك . . فإنه برغم جهلنا بكل هذا . . فإن هذا القناع عندما يوضع جنبا إلى جنب مع تحف وروائع العالم ، فإن المشاهد يستطيع على الفور ان يقول بكل الثقة : إن الفن الأفريقي يرقى الى نفس المستوى الفني لتحف العالم ! وهو نفس المعنى الذي عبر عنه المفكر الفرنسي الراحل اندريه مالرو منذ سنوات في السنغال .

ان الفن الأفريقي يحتاج من فناني ومثقفي أفريقيا المعاصرين إلى بذل الكثير من الجهود الجادة المخلصة من أجل تسجيله وتوثيقه ◆

شخصيات مسرح نعمان عاشور بين الثبات والتغير

د. سعد أبو الرضا

ودعت مصر نعمان عاشور (٦٩ سنة) بعد جهاد طويل مع الكلمة لكاتب مسرحي متميز ، وصحفي لماح ، وناقد أدبي متذوق ، فقد قضى أكثر من نصف عمره يثرى هذه المجالات بإبداعاته .

وقد اجتذبه المسرح - أرقى فن أدبي - حيث حاول الكشف عن أثر المتغيرات والإرهاص بالرؤى المستقبلية في مجتمعنا المصرى منذ منتصف هذا القرن حتى اليوم ، لتكلل جهود الإصلاح والنضال بالخير والنجاح وقيم العدل من أجل الفرد وجماهير المجتمع .

ولقد كان نعمان عاشور يمثل طليعة الجيل التالى لتوفيق الحكيم ، لكنه أثرى الحياة الفنية بارتباطه الموضوعى الدائم والدائب بالتطور الاجتماعى للحياة في مصر ، التى اقترنت محاولاته في تسجيل أطرها المرحلية باستشفافه لما وراء حقائقها الموضوعية ، تحدوه نظرة إنسانية مستقبلية دائمة .

من هنا فقد برزت في مسرحياته الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاحمها مع التطورات ، وتفاعلها ذاتيا واجتماعيا ، فتجلت فرديتها في الكشف عن أعمق الجوانب الإنسانية والنفسية ، برغم انتماءاتها الطبقية ، لكنها لم تكن انتماءات سلبية عنصرية ، بقدر ما كانت إيجابية بانية ، تتطلع إلى حياة سوية فضلى ، تذوب فيها الفوارق ، وقد تملكته هذه الرؤية حتى آخر إبداعاته.

لذلك فقد كان من أهم وسائله الدرامية توظيف الشخوص كأساس لبيئة مسرحياته وهى شخصيات متعددة الأبعاد متفردة ، سواء أكانت بسيطة أم مركبة ، تتخذ من مدلول اسمها لغويا ما يكشف عن جانب من أبعادها النفسية ، التى تتأكد من خلال حركتها الدرامية ، ومن التحام الجوانب التراجيدية بالجوانب الكوميدية ، تتجلى أدق ملامح الدراما الحديثة ذات النهاية المفتوحة ، التى تتسع لتجسد قضايا الواقع المعيش ، وتشف عن جوانبها الإنسانية كما تبرز جدلية الثبات والتغير كعلامة مميزة لفن المسرح نفسه والحياة ذاتها .

ففى مسرحية « المغناطيس » ظهرت شخصية الحاج « حسنين أبو المال » شخصية جماعة للمال ، متلهفة عليه بأية وسيلة ، متخذة أياه لتحقيق كل الغايات ، وانتهت المسرحية وقد أصبح المال أبغض شىء لشخصية « أبى المال » وبرغم أن هذه المسرحية كان تأليفها قبل ثورة سنة ١٩٥٢[1] ، لكنها كانت تحمل معها نذر التغيير والثورة الاجتماعية والتحول الإشتراكى خلال بناء فنى يستثير فكر المتلقى ويمتع وجدانه بل تتأكد سمات هذه الشخصية عن طريق التقابل بينها وبين غيرها من الشخصيات العصامية التى يحتك بها في المسرحية .

وتمتد لمساته المسرحية لتكشف عن تناقضات المجتمع من خلال تقديمه للشخصيات المتباينة الاتجاه والمسلك ، والمتحدة في المصير والتطلع ، بغية تأكيد رؤيته المستقبلية دعوة للتغيير ، وتبشيرا بحياة أفضل كما في مسرحيتى « الناس اللى تحت » و« الناس اللى فوق » من هنا كانت شخصية « رجائى » في أولى هاتين المسرحيتين متطلعة ، باحثة عن التغيير داعية إليه وإن كانت أثقال الماضى تربطه بها ، وفى اسمه وحركته ما يوحى بالرجاء المبتغى وما يبشر بالأمل المنتظر ، وكذلك شخصية « عبد المقتدر باشا » في المسرحية الثانية ، حيث كانت سليلة الماضى برجعيته وتخلفه ، وتحاول فرضه على الحاضر المتغير ولكن دون جدوى فلا يكون أمامه إلا استيعاب منطق العصر والتغير إذا أراد لحياته أن تستمر سوية ، بل ويتطلب الموقف منه أن يشيع ويبث هذا التحول فيمن حوله .

ولعل احتواء منطق التغيير لجميع الشخصيات ذات المواقف المختلفة تأكيد على طبيعة المرحلة التى ترصدها مسرحيات نعمان عاشور ، ومن ثم يبرز التكيف السوى سبيلا « للخلاص » .

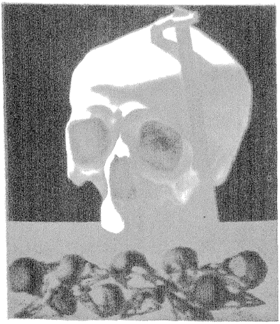
وفى مسرحية « سيما أونطة » يلمس قطاعا آخر من قطاعات حياتنا قبل الستينيات وهو قطاع السينما والعاملين فيه ، عندما يصبح ضياع قيم الشرف والنزاهة وسيلة التفوق الوهمى والولوج غير الحقيقى إلى هذا العالم ، من ثم وجدنا شخصية فتحية الجامعية الوجه الجديد المتطلع تستحوذ عليه الشهرة لكنها لا تصل إليها إلا من خلال تجردها من هذه القيم تحت ضغوط سمير بيه صاحب الشركة المخرج المنتج ، لكن أهلها يلفظونها أمام مسلكها غير السوى .

كما يضم الموقف « راجى » المخرج المثقف الذى لا يجد له مكانا في هذا الوسط لتمسكه بالقيم وإذ تنتهى المسرحية بتفسخ العلاقات بين هاتين الشخصيتين والمستحوذين على هذا الوسط ، يصبح التغيير والتمسك بالقيم السبيل (لخلاص) هذا الوسط مما ينوبه ، وانظر إلى اسم راجى الذي يتمثل فيه الأمل والرجاء في تحقيق الخلاص .

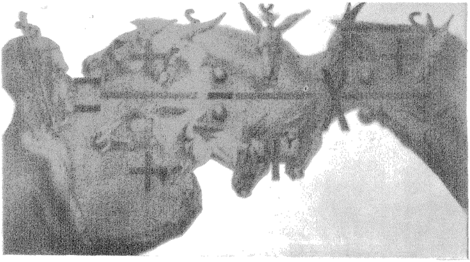
وفى مسرحيته « جنس الحريم » يكشف عن قضية قديمة هى تعدد الزوجات ، لكنها بأبعاد جديدة تتجاوز موقف « زوج الاثنتين » الذى يصبح نهبا للصراع بينهما وبين أبنائهما ، إلى كون هذا الزوج مدركا لأطماع وشره كلا الفريقين المتصارعين حوله وحول ميراثه ، وإلى كشفه عن محاولات الفريقين العجل في انتظار قرب موته لسلبه وانتهابه واغتصابه ، كما تتجلى الرغبات الحبيسة متصادمة في وضوح يستثير الضحك والرثاء معا خلال إحساس تراجيدى عميق ، تموج به نفس المتلقى ، كما يستشعر الزوج الغربة بين ذويه ويصبح « الخلاص » قرينا بالتغيير .

وإيجاد علاقات متوازنة بين الجميع تحقق لهم الأمن والأمان ، كما نجد هنا شخصية « نوال » ابنة البيه التى تريد أن « تنال » كل شىء على حساب غيرها وزوجته هدية ، وهى ليست إلا انتهازية وكذلك الزوجة الثانية ومعظم الأبناء والبنات ، الذين تتجلى أنانيتهم في مقابل المخلصين من الأبناء والمتصلين بالشخصية . وهكذا تبرز مسرحيات الجزء الأول من مسرح نعمان عاشور سمات عدة بالنسبة للشخصيات كعماد لمسرحياته ، منها هذا الثراء في الدلالة الذى يوحى به اسم الشخصية وما يفيض به من حركة معنوية قرينة بنمو المسرحية ، وحركة مادية تدعم جوانبها النفسية والاجتماعية من خلال محاولة الثبات على الماضى والاتصال بالتغيير تطلعا إليه وتبشيرا به ◆

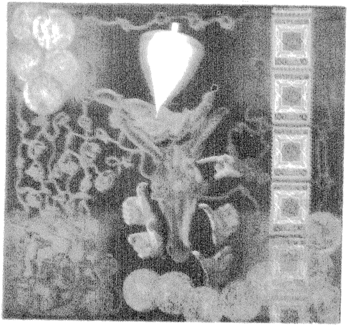
غالب خاطر
وفن الاحتجاج



جماجم ←



معادلة →



← البيروقراطية

البطولة والخيانة فى أوبرا عايدَة

نقلا عن كتاب « عايدة ومئة شمعة »
للأستاذ صالح عبدون
القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٣

صورة من الأزياء التى تصورها
« ماريت بك » لشخصيات أوبرا عايدة



رداميس



عايدة



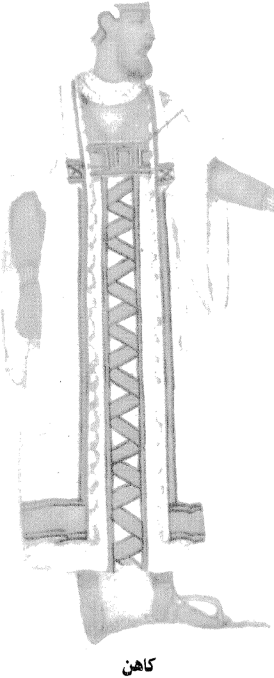
عمو نصر



أسير حبشي



ملك مصر

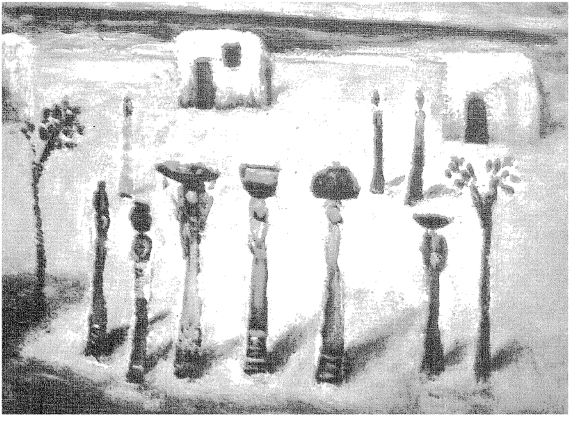


كاهن

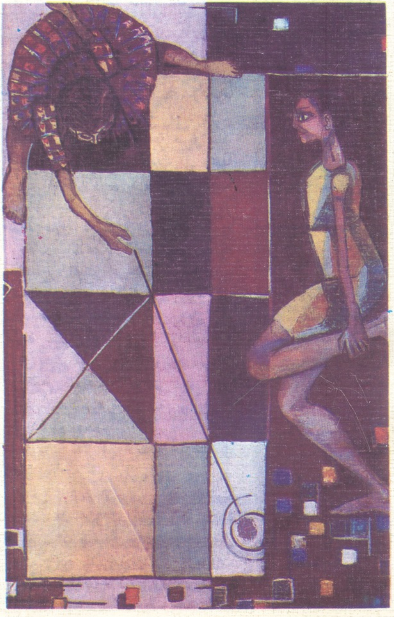
لوحة « قرية فلسطينية »
للفنان الفلسطينى « ابراهيم هزيمة »

ابتعد الفنان الفلسطينى «ابراهيم هُزيمة» عن التفاصيل ، فركز اهتمامه على التكوين ، وأبرز حركة الشكل البيضاوى فى مقدمة اللوحة ؛ هذا الشكل البيضاوى المستخرج من مجموعة الفتيات القرويات الفلسطينيات ممشوقات القامة ؛ تحمل كل منهن حاجياتها فوق رأسها ، ولم يتناس الفنان إسقاط الضوء المباشر على الفتيات ، فرمى بالظلال أسفلهن لإيضاح مصدر الضوء ، وفى أقصى الخلفية سكنت الكتلة الأفقية خلف الأكواخ القروية ، فأقامت الحوار بينها وبين الشكل البيضاوى ، وقد حاصر الفنان مجموعة الفتيات بشجرتين على يسار ويمين اللوحة .

يعزف الفنان مقطوعته الفنية بلحن متعدد النغمات ، فهاهى موسيقى الألوان الباردة تتوازى مع الألوان الساخنة ، يلتقيان تارة ؛ وينفصلان تارة ، يلتحمان فى لحن موحد ، ثم يتنافران بلا « نشاز » ، يبدأ اللحن من الخلفية هادئاً ، ورويداً رويداً تتصاعد الموسيقى ، إلى أن تنتهى بالذروة عند منطقة الشكل البيضاوى .



لوحة « الحجلة »
للفنانة المصرية « جاذبية سرى »



تهتم الفنانة المصرية « جاذبية سرى » بالبيئة الشعبية والموروث الشعبى المخزون ، . . . وفى اللوحة المنشورة تقوم الفنانة بتقسيم مسطح اللوحة إلى مساحات أشبه بالمساحات « الشطرنجية » ، هذا إلى جانب استخدامها لبعض الوحدات الهندسية البسيطة : كالمثلث والمربع والمستطيل ، ضمن توليفة أقرب ما تكون لرسوم لوحات لعبة « النيشان » المعروفة فى الموالد الشعبية .

تستوحى الفنانة موضوعاتها من البيئة ، « فالحجلة » تلك اللعبة الطفولية ؛ تعد نوعاً من استعادة التراث الوجدانى لدى الفنانة ، وهى تمزج بين شكل اللعبة ورسوم السحر والتمائم والأساطير من خلال الأساليب الفنية الحديثة ، أما الألوان ؛ فعلى الرغم من التأثير بالتيارات الحديثة إلا أنها من صميم ألوان الفنان الشعبى .